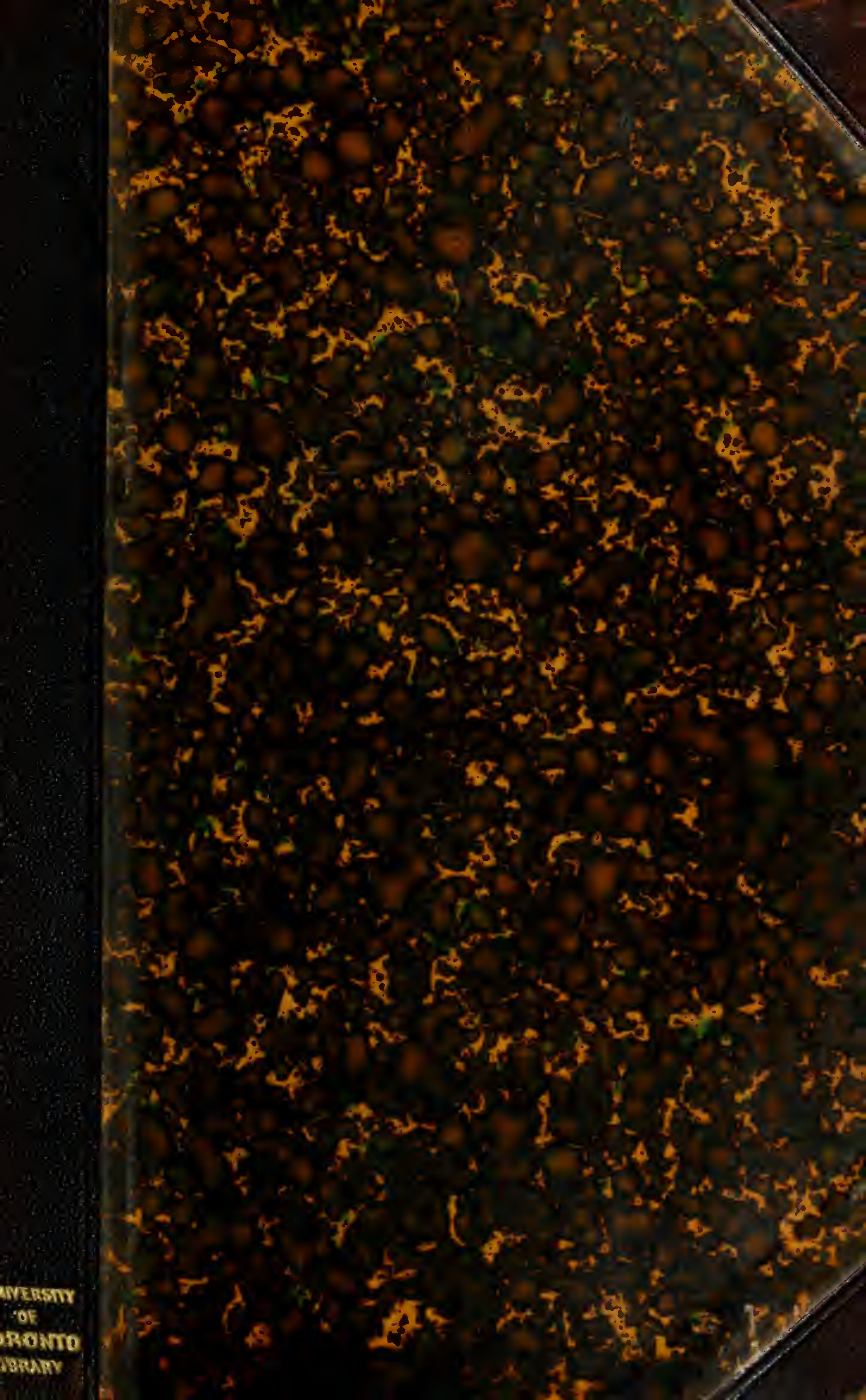

NIVERSITY
OF
ORONTO
IBRARY

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

X.

Leo Tolstoj.

Eine Skizze seines Lebens und Wirkens.

Von

A. Ettlinger.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1899.

Vorwort.

Die vorliegende Schrift will Tolstojs Entwicklungsgeschichte auf Grund seiner Werke nur in ihren Hauptzügen darstellen und zugleich eine kurze Charakteristik der bedeutendsten von diesen Werken geben. Eine vollständig erschöpfende Behandlung des ungemein reichen Stoffes ist vorläufig ja überhaupt nicht möglich, da der Briefwechsel des Dichters, von dem zweifellos wertvolle Aufschlüsse zu erwarten sind, sich unserer Kenntnis noch entzieht und voraussichtlich noch manches Jahr uns vorenthalten bleiben wird. Auch erstreckt sich die Wirksamkeit Tolstojs über so viele und verschiedenartige Gebiete, dafs sie ein einziger kaum endgültig erschöpfend wird darstellen können, bevor sie nicht berufene Vertreter jener verschiedenen Gebiete nach ihren einzelnen Seiten fachmännisch gewürdigt haben.

Gleichwohl haben uns die letzten Jahre schon manches Treffliche über den russischen Dichter und Denker gebracht. Das Meiste hat zu seiner Erkenntnis in Deutschland R. Löwenfeld beigetragen, sowohl durch seine vorzügliche Ausgabe der sämtlichen Werke Tolstojs in deutscher Übersetzung, von der bis jetzt sieben Bände erschienen sind, wie durch seine eignen Schriften über den russischen Dichter und unter ihnen hauptsächlich wieder durch eine wertvolle Biographie Tolstojs, von der jedoch bisher nur der erste Band ans Licht getreten ist.

Dafs vornehmlich diese tüchtigen Arbeiten, aber auch andere Schriften über Tolstoj in dem folgenden Versuche

dankbar benützt worden sind, versteht sich wohl von selbst. Doch wird darum hoffentlich der sachkundige Leser die wissenschaftliche Unabhängigkeit und den selbständigen Wert der kleinen Skizze nicht verkennen. In erster Reihe möchte sie zeigen, wie Tolstoj mit dem übrigen Geistes- und Kulturleben Europas zusammenhängt, wie er sich aus ihm entwickelt hat, und wie er schliefslich in folgerichtiger Weiterbildung seines eigensten Wesen zur Bekämpfung jenes Geistes- und Kulturlebens gelangte. Wenn durch eine derartige geschichtliche Darstellung das Verständnis einer der hervorragendsten Erscheinungen unserer Zeit gefördert wird, ist der Zweck dieser kleinen Schrift erreicht.

Karlsruhe, im August 1899.

A. Ettlinger.

Inhalt.

I.

Einleitung.

Tolstojs Schaffen zeigt zwei Haupteigenschaften: eine aufserordentliche Fähigkeit, das Wirkliche des inneren und äufseren Lebens zu schauen und künstlerisch zu gestalten, und eine stetige Neigung, über diese geschaute Welt tiefsinnige Betrachtungen anzustellen. Es ist nicht wie bei unserm gröfsten deutschen Dichter die naive Freude an allem Lebendigen, an der Urmutter Natur, welche Tolstojs Schaffenstrieb bestimmt; es sind vielmehr sittliche Fragen, die ihn vorzugsweise anziehen. In dieser Hinsicht hat er eine gewisse Verwandtschaft mit Schiller, zu dem er sich auch weit mehr hingezogen fühlt als zu Goethe. Am meisten aber erinnert die Vereinigung des strengen Wirklichkeitssinnes in Tolstoj mit einer ethisch-philosophischen Richtung an seinen Zeit- und Altersgenossen, Henrik Ibsen.

Tolstojs dichterische Laufbahn beginnt mit dem autobiographischen Roman „Lebensstufen“, in welchem die innere Geschichte des Helden den Hauptinhalt bildet, das betrachtende Ich also naturgemäfs in den Vordergrund tritt.

Dann folgt eine Reihe von Erzählungen, in denen die beiden Grundelemente seines Schaffens bald einander ablösen, bald in mannigfaltiger Mischung sich verbinden. In den „Kosaken“ zum Beispiel steht das frische Leben eines Naturvolkes im Vordergrund, aber es spiegelt sich in dem Gedanken- und Gefühlsleben eines jungen russischen Edelmannes von Tolstojs Art. In der Erzählung „Luzern“ giebt die Tagebuchsform dem Dichter Gelegenheit zu direkten Betrachtungen über den dargestellten Vorgang. In „Polikuschka“ dagegen verschwindet seine Persönlichkeit ganz hinter der dargestellten Welt.

Seinen Höhepunkt erreicht Tolstojs dichterisches Schaffen in dem Roman „Krieg und Frieden“. Die persönliche Anschauungsweise des Dichters geht hier in die innere Entwicklungsgeschichte einer Reihe von Gestalten über, welche für das gesamte Volks- und Weltgetriebe in diesem russischen Nationalepos in Prosa bedeutsam sind. Im weiteren Verlauf der Dichtung aber macht sich Tolstojs philosophierende Art immer häufiger und in immer direkterer Weise geltend. Zuletzt durchbricht sie völlig den Rahmen der Dichtung.

Das ist bei dem nächstfolgenden Roman „Anna Karenina“ weit weniger der Fall. Die Gesamtform ist hier eine in sich geschlossenere, und die Reflexion erscheint wieder als Ausdruck der dargestellten Persönlichkeiten, die Tolstoj mit seinem eigenen inneren Leben ausgestattet hat.

Dann aber, in der auf „Anna Karenina“ folgenden Epoche, wird die philosophische Betrachtungsweise des Dichters zur siegreichen Herrscherin. Unter dem Einfluſs einer neuen Weltanschauung, die sich in Tolstoj erst leise und allmählich entwickelt hatte, dann aber mit ungeheurer Gewalt sich geltend machte, wird ihm die Dichtung entweder ein Mittel zu ethischen Zwecken, oder sie wird ganz bei Seite geschoben. Der Dichter hört dann auf, Dichter zu sein, um sich völlig dem zu widmen, was er als seine religiöse, sittliche und soziale Aufgabe erkannt hat.

Tolstojs Erstlingswerk, der erste Teil der „Lebensstufen“, erschien im gleichen Jahr, in welchem Gogol, der Begründer des Naturalismus in der russischen Dichtung, starb. Dostojewskij wurde schon als dessen Nachfolger bezeichnet, und der von westlicher Bildung getragene, minder eigenartige Dichter Turgenjew hatte bereits einen berühmten Namen.

Die litterarische und geistige Entwicklung Ruſslands, oder besser gesagt, der herrschenden Klassen in Ruſsland, nimmt im neunzehnten Jahrhundert den allerraschesten Verlauf. Während im achtzehnten Jahrhundert unter der Kaiserin Katharina II. die französische Kultur und Litteratur eine herrschende Rolle spielt, erstarkt unter dem Druck der Napoleonischen Macht mehr und mehr das nationale Leben in Ruſsland. Der französisch redende russische Adel beginnt russisch zu lernen;

deutsche und englische Einflüsse in Wissenschaft und Dichtkunst drängen die französischen in den Hintergrund. Es entsteht eine russische Wissenschaft und eine russische Dichtung, welche vom Ausland lernt, ohne ihm, wie in jener französierenden Periode, gänzlich dienstbar zu sein. In rascher Aufeinanderfolge zeigen sich Einwirkungen der Sentimentalitätsepoche, der Sturm- und Drangzeit, der Romantik des Auslandes.

Durch die romantische Richtung vertieft sich der Blick für das eigene Volksleben. Man lernt die einheimische Überlieferung schätzen: im Jahr 1813 hat Karamsin seine von einem romantischen Hauch durchwehte Geschichte Rufslands vollendet. Der Russe Shukowskij nennt sich selbst den Vater der deutschen Romantik in Rufsland, und seine Übersetzungen vermitteln die Bekanntschaft mit einer Reihe von Meisterwerken der deutschen und der englischen Litteratur.

Die französierende pseudoklassische Dichtung hat ausgelebt, als Puschkin, der hervorragendste Vertreter der russischen Romantik, erscheint. Wenn er und Lermontow zeitweise auf Byronschen Pfaden wandeln, es ist doch russisches Leben, was sie in erster Reihe darstellen, und beide schöpfen gern aus den neuerschlossenen einheimischen Quellen. Ein Kind aus dem Volke, Alexander Kolzow, taucht neben ihnen als volkstümlicher Lyriker auf. Eine Ausnahme freilich! Die meisten russischen Dichter gehören den höheren und höchsten Klassen der Gesellschaft an, und die breite Masse des Volkes weifs wenig oder nichts von der geistigen Bewegung innerhalb jener oberen Schichten. Aber im Zusammenhang mit der romantisch-nationalen Strömung wendet sich das Interesse der höheren Klassen mehr und mehr dem Volke zu.

Wenn durch Peters des Grofsen gewaltsame Reformen der Kampf zwischen Altrussentum und westlicher Kultur in barbarischer Weise geführt worden war, so haben die modernen Slavophilen von der westlichen Kultur gelernt, und sie kämpfen in einer milderen Form gegen das Übergewicht des Fremdländischen. In eigentümlichen Variationen aber spielt der Gegensatz zwischen volkstümlicher Eigenart und ausländischer Kultur in Tolstojs Leben und Entwicklung herein.

Mit der russischen Romantik gewinnt der Gang der

russischen Litteratur ein noch beschleunigteres Tempo. Puschkin ist es, der Gogol, den Naturalisten, den kraftvollen Darsteller russischer Volkszustände, liebt und beschützt, in feinem Erkennen und Verstehen dichterischer Eigenart. Er begreift die notwendigen Wandlungen im allgemeinen dichterischen Schaffen, das an kein ästhetisches System festgebunden werden darf, soll es wirklich produktiv bleiben.

Und zu gleicher Zeit fast, als die Bewunderung für die aufserordentliche Naturwahrheit in Gogols humoristischen und satirischen Dichtungen sich immer weiter verbreitet, verdrängt das idealistischste aller philosophischen Systeme, die Hegelsche Philosophie, in Dichter- und Gelehrtenkreisen das ehemals durch die romantische Richtung begünstigte Schellingsche System. „Als ich ins Leben trat", sagt Tolstoj in seiner Schrift über die Bedeutung von Wissenschaft und Kunst, „war der Hegelianismus gleichsam das Lebenselement aller Dinge."

Die schärfste Wirklichkeitsdarstellung und die Neigung zu philosophischem Grübeln über die letzten Ursachen der Dinge fand Tolstoj auch in der Aufsenwelt, und so mufsten die natürlichen Anlagen seines Wesens die stärkste Entwicklung erfahren. Aber sie mufsten auch in die gewaltigsten Kämpfe gerissen werden. Eine Philosophie, welche im optimistischsten Sinne das Welträtsel zu lösen suchte, das Kant als unlösbar bezeichnet hatte, und eine Wirklichkeit, die sehr wenig zu diesem Optimismus stimmte, das waren unvereinbare Gegensätze. Sie förderten aber in Tolstoj den Zug zu einem reformatorischen Wirken, den er mit so manchem slavischen Dichter, mit Mickiewicz, mit Dostojewskij und andern, gemein hat.

II.

Jugendjahre. „Lebensstufen."

Leo Tolstoj wurde am 9. September (am 28. August alten Stiles) 1828 auf dem seiner Mutter gehörenden Gute Jasnaja Poljana bei Tula geboren. Früh verwaist, aber von liebenden Geschwistern und von Verwandtenfürsorge umgeben, lebte er während seiner ersten Jugend auf dem Lande, später in Kasan, wo er ebenso wie seine älteren Brüder an der Universität studierte. Kein bestimmter Beruf, sondern eine allgemeine Ausbildung sollte für seinen Studiengang mafsgebend sein. Aber das erste Universitätsjahr war diesem nicht günstig; der Rausch des aristokratischen Studentenlebens nahm den Jüngling zunächst gefangen.

Freilich, diese Universität zeigte auch eine sehr merkwürdige Gestalt. Bei den Prüfungen gaben häufig persönliche Rücksichten und Freundschaften, ja sogar Bestechungen den Ausschlag. Die Wissenschaft war für die Mehrzahl der dortigen Professoren nicht „die hohe, die himmlische Göttin", sondern „die tüchtige Kuh, die sie mit Butter versorgte". Tolstojs geringer Respekt vor der Wissenschaft war hier nur allzu begründet.

Seine Art zu denken fand nur bei einem einzigen Professor, einem Juristen, der den nicht sehr russisch klingenden Namen Maier trug, entsprechende Nahrung; im übrigen lernte er mehr durch eigene Studien als durch die Universitätsvorlesungen.

Auch in jener Jugendzeit wechselt bei ihm eine intensive Hingabe an den Augenblick mit einer weltabgekehrten, grüblerischen, die letzten Lebensfragen ins Auge fassenden Betrachtungsweise. Seine Freunde nennen ihn einen Philosophen,

einen Sonderling; aber auch das Urteil, er sei stolz und anmafsend, wird über ihn laut.

Für seine Entwicklungsgeschichte bis zur Zeit des Universitätsstudiums kommt in erster Reihe der Roman „Lebensstufen“[1]) in Betracht. Er verhält sich zu seinem wirklichen Leben wie etwa der Roman „Der grüne Heinrich“ zu Gottfried Kellers Leben. Die innere Geschichte des Helden entspricht der Wirklichkeit; die äufseren Verhältnisse sind zur Gewinnung eines umfassenderen Lebensbildes teilweise umgewandelt; auf Grund einiger wirklicher Erfahrungen sind ganze Partien dazu gedichtet.

Tolstoj hat seinen Vater wenig, seine Mutter gar nicht gekannt. In der Dichtung aber ist das Verhältnis des Helden zu seinem Vater und zu seiner Mutter aufs feinste und innigste ausgeführt. Für die Gestalt des Vaters, den er als einen vornehmen, heiteren, ziemlich selbstsüchtigen, aber im Grunde gutherzigen Lebemann darstellt, hat Tolstoj ein Modell aus seinem Freundes- und Verwandtenkreis benutzt. Die liebliche Gestalt des sanften sich aufopfernden Mütterchens sieht wie die Verkörperung eines Herzenswunsches des Dichters aus.

Der Art Tolstojs, der vorzugsweise Selbsterfahrenes gestaltet, lag die Form des autobiographischen Romanes auf dem beschränkteren Erfahrungsfelde seiner Jugend sehr nahe. Seine mächtig ringende, wahrheitsbedürftige Natur macht während seines ganzen, uns bekannten Lebens immer wieder neue Versuche, über sich selbst und über die Welt ins Klare zu kommen. So stehen poetische Selbstbekenntnisse am Anfange seiner schriftstellerischen Laufbahn und ziehen sich fast durch alle seine Dichtungen hindurch. Zuletzt macht er direkte Bekenntnisse religiöser, sittlicher, sozialer, wissenschaftlicher und künstlericher Art.

Der äufsere Inhalt der „Lebensstufen“ giebt die Kindheit, die Knabenjahre und einen Teil der Jünglingsjahre eines Sohnes aus vornehmem russischem Hause. Das Leben der russischen Aristokratie auf dem Lande und in der Stadt, die Erziehung der Kinder durch Hauslehrer und Gouvernanten,

---

[1]) 1852—57 erschienen.

das zuweilen innige Verhältnis einzelner Familienglieder zu den leibeigenen Dienern, das alles spiegelt sich in den Erlebnissen des Erzählers wieder. Und es setzt sich in so wunderbar charakteristischer Weise aus bald bewufsten, bald unbewufsten Erfahrungen zusammen, dafs der Eindruck des Selbsterlebten ein zwingender wird.

Der Dichter hat auch für die leisesten Nüancen des äufseren und inneren Lebens, die wie Wölkchen auftauchen und wieder verschwinden, einen durchschauenden Blick, und sein Wahrheitsdrang deckt all die grofsen und kleinen Widersprüche und Selbsttäuschungen auf, an denen das menschliche Leben so reich ist. Wie köstlich ist zum Beispiel die Darstellung des alten, gutmütigen deutschen Hauslehrers, der bei einer bevorstehenden Entlassung lieber ohne Gehalt bei den geliebten Kindern bleiben möchte und doch zu gleicher Zeit eine Rechnung einreicht, worin nicht nur das Geld für Geschenke aufgeführt ist, die er den Kindern gemacht, sondern auch das Geld für die Geschenke, die man ihm versprochen, aber noch nicht gegeben hat!

Es ist kein geringer Vorzug dieses autobiographischen Romanes, dafs das Wesen der Hauptgestalt, des Erzählers, so eigenartig und von so starkem individuellem Leben erfüllt ist. Aus dem halbbewufsten Leben des Kindes, das mit leidenschaftlicher und doch schamhafter Zärtlichkeit an seinem liebevollen Mütterchen hängt, entwickelt sich der Knabe, bald trotzig verschlossen, bald leidenschaftlich ausbrechend, zum tieferregten, an sich selbst zweifelnden und doch anmafslichen Jüngling. Hochmütig verachtet er die äufsere Welt, fühlt stark seinen inneren Wert und leidet doch schwer unter seiner Häfslichkeit und seinem Mangel an Leichtigkeit und beneidet doch den älteren, weltsicheren, glänzenden Bruder. Zuweilen wird er von allen äufseren Vergnügungen mächtig angezogen und macht dem äufseren Schein die thörichtesten Zugeständnisse; dann wieder ergreift ihn Scham und Ekel, wenn er das leere Getriebe mitgemacht hat.

Sein frommer Kinderglaube, der einst beim Anblick eines büfsenden, halb wahnsinnig scheinenden Pilgers mächtig aufloderte, wurde früh durch äufsere Einflüsse gestört, durch

philosophische Spekulationen verdrängt. Aber das religiöse Empfinden war zu mächtig in ihm, als dafs es je ganz aufhören konnte. Manchmal ist er zugleich gläubig und ungläubig, ein Philosoph und ein frommer Christ, ein Grübler, der über das Denken denkt, und ein in religiösen Empfindungen tief erschauernder Mensch. Wie jeder Denkende, durchlebt er eine ganze Reihe philosophischer Systeme und wähnt dabei, neue, für die Welt wichtige Wahrheiten entdeckt zu haben. Zu Zeiten ist ihm die äufsere Welt nur ein Schein, nur seine Vorstellung, der nichts Reales entspricht: „Ich traf mit Schelling in der Überzeugung zusammen, dafs nicht die Dinge sind, sondern nur unsere Anschauung von ihnen".[1]) Diese Überzeugung wird zuweilen zu einer fixen Idee bei ihm — er sieht sich dann plötzlich rasch um, in der Hoffnung, „auf das Nichts zu stofsen." Dann wieder ist ihm die Erscheinungswelt das einzig Reale, und er trachtet nur darnach, jeden Augenblick völlig zu geniefsen.

Zeitweise deutet er alle Erscheinungen der sittlichen Welt aus dem Prinzip des Egoismus. Dann wieder ist ihm die Aufopferungsfähigkeit für andere das wahre Lebensprinzip, und er findet sie meist bei solchen, die einfach an Geist, demütig und fromm sind.

Aber auch ehrgeizige Pläne über die Art, wie er sich auszeichnen will, erfüllen seine Seele, und in ihm lebt die Hoffnung auf ein ungewöhnliches, zauberhaftes Glück: „Ich erwartete beständig, es müsse eben beginnen, und ich müsse alles erreichen, was ein Mensch nur erlangen kann, und ich hatte es immer und überall hin eilig, weil ich voraussetzte, es könne dort schon beginnen, wo ich nicht bin." Zuletzt wird in dem Jüngling ein Streben nach immer höherer Entwicklung, nach persönlicher Vervollkommnung unter dem Einflufs der vernünftigen Erkenntnis zur vorherrschenden Macht; eine Lebensauffassung, die bei ihm mit der Hegelschen Philosophie eng zusammenhängt.

Alle diese Züge einer inneren Entwicklung des Helden

---

[1]) Ein Gedanke, zu dem wohl die Darstellung der Fichteschen Philosophie durch Schelling Anlafs gab.

der „Lebensstufen“ lassen sich unschwer auf Tolstoj selbst zurückführen.

Dafs der Roman häufig als eine Selbstbiographie aufgefafst worden ist, hängt sowohl damit als auch mit seiner äufseren Gestalt zusammen, die eine solche Auffassung begünstigt. Da finden sich angebliche Lücken in der Erinnerung des Erzählers; da wird zuweilen Gegenwärtiges und Vergangenes ohne sonderliche Rücksicht auf die Gliederung des Gesamtbildes bequem aneinander gereiht, in der Weise eines Erzählers, der Erinnerungsbilder rasch festzuhalten sucht; da wird häufig nur durch Schilderung charakterisiert.

Auch bei den Kapitelüberschriften zeigt sich eine gewisse Formlosigkeit, die nur auf den Inhalt Rücksicht nimmt. Neue Überschriften bedeuten keineswegs immer einen gewissen Abschnitt in der Erzählung; die Charakteristik von Personen oder Zuständen scheint dem Erzähler eine genügende Veranlassung zu solcher Überschrift zu sein.

Dafs die naturalistische Absicht hier vorliegt, eine wirkliche kunstlose Autobiographie nachzuahmen, ist nicht wahrscheinlich; vielmehr möchte man an die bei Tolstoj so häufige Nichtachtung der äufseren künstlerischen Form denken. Sein starkes ursprüngliches Darstellungstalent schafft zwar auch im formalen Sinn künstlerisch Vortreffliches. Aber selbst in den Werken seiner reifsten Zeit ist ihm nur der Inhalt das Wichtigste, und wenn er irgend etwas zu sagen hat, was ihm am Herzen liegt, so nimmt er auf die Form nicht die geringste Rücksicht. Dieser Mangel an künstlerischer Einsicht und Schulung wird von ihm keineswegs als Mangel empfunden, und er steht vollständig im Einklang mit dem merkwürdigen ästhetischen System, welches der Dichter späterhin sich ausdenkt.

III.

Im Kaukasus und in der Krim.

Als Tolstoj den ersten Teil der „Lebensstufen“ veröffentlichte, dem zunächst der „Morgen des Gutsherrn“ und einige Novellen folgten, hielt er sich im Kaukasus auf. Was er selbst erlebte, nachdem er die Universität verlassen hatte, um sich der Landwirtschaft auf seinem ererbten Gute Jasnaja Poljana zu widmen, ist in der Gutsherrngeschichte niedergelegt. Nur dieser erste Teil kam von dem beabsichtigten Roman „Das Leben eines russischen Gutsherrn“ zur Ausführung.

Tolstoj schaute jetzt von einem gereifteren Standpunkt aus ins Leben, und der notwendige Widerstreit zwischen seinen allgemeinen idealistischen Reformbestrebungen und den festgegründeten Zuständen und individuellen Gewöhnungen seiner Bauern zeigte sich dem Dichterauge in scharfumrissenen Lebensbildern. Sein junger Gutsherr mufs wie der Dichter selbst auf einen Erfolg seiner unreifen Beglückungstheorien verzichten.

Tolstoj führte nach seinen ersten idealen Versuchen als Gutsherr ein möglichst tolles Leben mit übermütigen Gefährten. Bald waren sie in der Hauptstadt, bald auf dem Lande. Äufsere Veranlassungen, vereint mit der Sehnsucht nach einer anderen, besseren Existenz, führten ihn schliefslich nach dem Kaukasus. Zunächst lebte er in freier Ungebundenheit in einem Kosakendorf; später trat er in den Militärdienst.

Für die Geschichte jener Zeit kommt vornehmlich die kaukasische Novelle „Die Kosaken“ in Betracht, eine poetische Kombination eigener Erlebnisse mit der Liebesgeschichte eines Freundes.

Eine tiefe Erregung ergreift den jungen vornehmen Russen Olenin, den Helden der Erzählung, als er die Heimat verläfst, um nach dem Kaukasus zu ziehen. Eine Fülle unbestimmter Empfindungen durchwogt ihn. „Ringsumher war es dunkel, stille und traurig, und seine Brust war voll von Erinnerungen, von Liebe und Mitleid, von wonnigen, beklemmenden Thränen. Ich liebe sie! Ich liebe sie sehr! Prächtige Menschen. Gut so! sprach er vor sich hin und war dem Weinen nahe. Aber warum sollte er weinen! Wer waren die prächtigen Menschen? Wen liebte er so sehr? — Er wufste es nicht recht.“

Es ist etwas von Rousseau-Wertherischem Sturm und Drang in ihm, etwas von der Sehnsucht nach einer wahren, einfachen, natürlichen Existenz, von der Abneigung gegen verbildete, konventionelle Verhältnisse. Und alles Falsche, Gemachte erscheint ihm wie ausgelöscht, als im Kaukasus die Bergriesen vor ihm aufsteigen, als er mit dem alten Kosaken Jeroschka, dem schlauen, trinklustigen, naiv-prahlerischen Jäger, durch die Wälder schweift, als er inmitten des urwüchsigen Kosakenvolkes im Dorfe lebt. Hier möchte er immer bleiben. Diese schönen kräftigen Frauen, auf deren Arbeit im Haus, Feld und Weinberg der Familienwohlstand beruht, diese kriegerischen, jagdlustigen Männer, diese kecken jungen Burschen, welche es für eine Ehre halten, einen Feind zu töten oder den Tschertschenzen Pferde zu rauben, sie sind glücklich. „Sie trinken, essen, freuen sich und sterben und kennen keine andere Bedingung als die unabänderliche, welche die Natur der Sonne, dem Grase, dem Tiere, dem Baume gesetzt hat.“

Olenins Glücksgefühl in dieser Umgebung ist jedoch nicht von langer Dauer. Er hat eine dunkle Empfindung von der Unvereinbarkeit seiner Anschauungen mit solchem Leben. Die skrupellose Lebensfreude dieser Menschen ist nicht die seinige. Wenn ihm der Gedanke kommt, dafs in der Aufopferung für andere das wahre Leben zu suchen sei, versteht man ihn nicht; hinter seinem Edelmut sucht man geheime, selbstsüchtige Absichten. Seine Liebe zu einem Kosakenmädchen, einer schönen, stolzen Gestalt, bleibt unerwidert. Mariankas Herz hängt an dem verwegensten, rücksichtslosesten,

selbstzufriedensten unter den jungen Kosakenburschen, an dem hübschen Lukaschka. Er fällt im Kleinkrieg gegen die Tschertschenzen, und Mariankas gehaltenes Wesen verwandelt sich in Abscheu und Wut, als Olenin sich ihr nähern will.

Olenin scheidet, und niemand trauert ihm nach.

Wenn man Tolstojs „Kosaken“ mit Gogols historischer Erzählung aus dem kleinrussischen Kosakenleben, mit „Taras Bulba“ vergleicht, zeigt sich in der Art der naturalistischen Behandlungsweise ein wesentlicher Unterschied. Gogol giebt nur die Sache selbst, das wilde, ungezügelte Leben innerhalb des alten Kosakenverbandes, die über Tod und Marter siegende Kraft des greisen Kosakenführers Taras Bulba und seines Sohnes Ostap, das Todesurteil des Vaters über den andern, dem Verband ungetreuen Sohn. Gogol philosophiert nicht über das, was er darstellt, und versucht nicht, einen sittlichen Mafsstab anzulegen.

Durch die Gestalt Olenins war zwar bei Tolstoj dieses Philosophieren wie von selbst gegeben. Aber auch da, wo er nur Leben darstellt, spielt zuweilen sein subjektives Empfinden leise herein.

Es ist bezeichnend für ihn, dafs er vom Dichter menschliche Teilnahme für seine Gestalten fordert, und zwar in einem Sinn, der uns unwillkürlich an einen Ausspruch Schillers erinnert. Dieser erzählt, wie er in seiner Jugend zu der überragenden Gröfse Shakespeares kein richtiges Verhältnis gewinnen konnte. „Die Natur aus erster Hand“ zu würdigen, war ihm noch nicht gegeben. Er vermifste die Wiedergabe durch eine empfindende Persönlichkeit, und die leidenschaftliche Subjektivität der Stürmer und Dränger war seinem noch unentwickelten Kunstsinn damals gemäfser.

Aber wenn Schiller späterhin, als er am „Wallenstein“ arbeitet, sich freut, dafs er die Hauptgestalt von einem rein künstlerischen Standpunkt aus, ohne Liebe und ohne Hafs zu bilden vermag, so ist Tolstojs Kunstansicht über jenen Jugendstandpunkt Schillers im Grunde nie ganz hinausgekommen. Das zeigt sein Verhältnis zu Shakespeare sowohl als zu Goethe sowie das zu dem viel kleineren Gogol.

Dennoch verdunkelt ihm diese Anschauungsweise nicht

den klaren Blick der Natur und dem Leben gegenüber. Er sucht nicht das Poetische darin, er legt es nicht hinein, sondern er findet es.

Die Romantik eines Puschkin und Lermontow hatte den Kaukasus in eine Art von poetischem Duft gehüllt, aus welchem Helden und schöne Frauen im Byronschen Stil auftauchten. Lermontow selbst hatte in dem Roman „Der Held unserer Zeit“, den er mit einer sehr bemerkenswerten Vorrede versah, diese Richtung satirisiert, ohne sich selbst ganz davon frei machen zu können.

Tolstoj aber lächelt in seinen Soldatengeschichten aus dem Kaukasus über die jungen adligen Offiziere, die jenes romantische Heldentum nachzuahmen suchen. Ihm ist einfache, prunklose Tapferkeit, selbstverständliche Pflichterfüllung, wie er sie bei den russischen Soldaten und einem aus dem Volke hervorgegangenen Kapitän findet, weit sympathischer.

Beim Ausbruch des Krimkrieges liefs sich Tolstoj zur Donauarmee versetzen, und hier entstanden während der Belagerung von Sebastopol jene Kriegsbilder, welche in ganz Rufsland Entzücken erregten: Sebastopol im Dezember 1854, Sebastopol im Mai und im August 1855. Es sind Darstellungen, welche die Hauptmomente jener Zeit in feinen Stimmungsunterschieden und in bedeutungsvoller Steigerung der Situation festhalten. Sie sind völlig frei von jeder herkömmlichen Auffassung des Kriegslebens. Ganz unmittelbar, mit frischem Auge ist alles geschaut, die äufsere Welt sowohl mit ihren rasch wechselnden Bildern als die tausend feinen Schattierungen des Innenlebens während einer kriegerischen Aktion, die unzähligen widerspruchsvollen Mischungen und Grade von Heldenmut und Feigheit, von Prahlerei und echter Todesverachtung, von grofsen Empfindungen und kleinlichen Handlungen, von auflodenderndem Heroismus und naiver Selbstsucht.

Die Auffassungsweise zeigt eine leise Verwandtschaft mit der Darstellung der Schlacht von Waterloo in Stendhals 1839 erschienenem Roman „La Chartreuse de Parme.“ Stendhal war Offizier wie Tolstoj und kannte ebenso wie dieser den Krieg aus eigener Anschauung; aber Tolstoj ist der gröfsere Meister in der dichterischen Wiedergabe des Kriegslebens.

Er konnte am Schlusse des zweiten Bildes von Sebastopol mit Recht sagen: „Der Held meiner Erzählung, den ich mit aller Kraft meiner Seele liebe, den ich in seiner ganzen Schönheit darzustellen bemüht war, und der stets schön war, ist und sein wird — ist die Wahrheit.“

Der Schüler Schellings und Hegels spricht noch aus dieser Parallelisierung von Wahrheit und Schönheit; aber sie sind ihm nicht identische Mächte, wie sie es jenen Philosophen waren. Tolstoj legt alles Gewicht auf die Wahrheit. Er ist für sie so begeistert wie Zola, der sie neuerdings die einzige Leidenschaft seines Lebens nannte.

Ein warmer patriotischer Zug geht durch die Sebastopoler Skizzen. Aber es klingt schon ein Ton herein, der für die weitere Entwicklung Tolstojs bedeutsam ist. Ein tiefer Schmerzenston über das Elend, welches der Krieg mit sich bringt. Die Frage taucht auf: wie ist es möglich, dafs Menschen, dafs Christen, die das Gebot der Liebe und Selbstverleugnung bekennen, einander töten?

Aus der Sebastopoler Zeit stammt das einzige von Tolstoj bekannte Gedicht, ein Spottgedicht bei Gelegenheit einer Niederlage, welche die mangelnde Einsicht der Generale veranlafst hatte. Es sind leicht hingeworfene Verse in volksmäfsigem Stil, vom Augenblick geboren und für ihn berechnet.

Tolstoj ist sonst der Verskunst abgeneigt, weil sie, wie er wähnt, den Gedanken zwingt. Bei ihm selbst mag das ja auch zutreffen.

Gleichwohl hat er Verständnis für Volkslieder, wie denn alles, was mit dem Volksgeist zusammenhängt, ihm heilig ist. In den „Kosaken“ giebt er eine Reihe schöner Volkslieder wieder. Im zweiten Teil von „Krieg und Frieden“ wird der Volksgesang in einer Art und Weise charakterisiert, die an Wagnersche Worte in „Oper und Drama“ erinnert. Es heifst dort: „Das Volk singt mit jener festen, kindlichen Überzeugung, dafs im Liede die Hauptsache in den Worten liegt, und dafs die Musik von selbst kommt, an und für sich nichts bedeutet und nur der Schönheit wegen da ist.“ Gleichwohl ist Wagner dem Dichter zeitlebens fremd und unverständlich geblieben.

IV.

Entwicklungskämpfe. Der Lehrer und der Dichter.

Die Zeit unmittelbar nach dem Krimkriege war, wie für Rufsland, so auch für Tolstoj eine Zeit mächtiger Erregung. Kaiser Nikolaus war gestorben. Die Regierung Alexanders II. bereitete die Aufhebung der Leibeigenschaft vor. Der Kaiser selbst verkündete das in einer Rede an die Vertreter Moskaus.

In der Einleitung zu dem unvollendeten Roman „Die Dekabristen" sagt Tolstoj über jene Epoche: „Man schrieb, las, verkündete neue Entwürfe! Alle wollten bessern, das Bestehende zerstören, verändern, und alle Russen befanden sich in einem Zustand unbeschreiblichster Begeisterung. Es war ein Zustand, der in Rufsland im neunzehnten Jahrhundert zweimal eintrat: das erste Mal, als wir im Jahr 1812 Napoleon hinausschlugen, das zweite Mal, als im Jahr 1856 Napoleon III. uns schlug: die grofse unvergefsliche Zeit der Wiedergeburt des russischen Volkes . . . Wie jener Franzose sagte, derjenige habe überhaupt nicht gelebt, der nicht die grofse französische Revolution miterlebte, so darf auch ich sagen, wer nicht im Jahr 1856 in Rufsland gelebt hat, weifs nicht, was Leben ist."

Und Tolstoj fühlte sich damals mit Stolz und Freude als eine der wirkenden Kräfte der Zeit, derselbe Tolstoj, der vor kurzem in einem Brief an den Petersburger Verein für Volksaufklärung die Regierung Alexanders II. in einem sehr pessimistischen Sinn beurteilte und eine Fälscherin und Vergifterin idealer Bestrebungen in ihr sah.

Im Jahr 1856 hatte die russische Regierung den nach Sibirien verbannten Dekabristen die Heimkehr gestattet.

Von jenen idealistischen jugendlichen Verschwörern des Jahrs 1825 waren aber nur noch wenige am Leben.

Eines der Fragmente von Tolstojs Roman charakterisiert einen solchen alten Herrn in einer Weise, dafs man die Bekanntschaft eines ehemaligen deutschen Burschenschafters oder eines Revolutionsmannes vom Jahr 1848 zu machen glaubt. Ein naiver Idealismus, eine völlige Weltunkenntnis, eine treuherzige Leichtgläubigkeit sind die hervorstechendsten Eigenschaften des Heimgekehrten. Dabei hat er eine überströmende Empfindung für seine Familie, seine Heimat und für die ganze Menschheit.

Tolstojs zum Teil humoristische Behandlungsweise des Stoffes erinnert zuweilen an Dickens' Art. Die bis jetzt veröffentlichten Romanfragmente geben keinen Begriff von dem Gesamtplan. Wie es scheint, wollte der Dichter bei einer Umarbeitung nicht mehr mit der Heimkehr der Dekabristen beginnen, sondern mit der Zeit, welche der Verschwörung von 1825 voranging.[1])

Nach der Übergabe von Sebastopol hatte man Tolstoj als Kurier nach Petersburg geschickt. Ein überströmendes Lebensgefühl in ihm machte sich nach den Kriegsstrapazen innerhalb dieser zivilisierten Umgebung doppelt stark geltend, und er genofs mit Wonne den neuen Zustand.

Turgenjews Aufforderung folgend, stieg Tolstoj zunächst bei diesem ab.

Turgenjew hatte als einer der ersten mit rückhaltloser Wärme Tolstojs eigentümliche Begabung anerkannt. Er stellte Tolstoj über sich, und noch auf seinem Totenbette versuchte er in einem Schreiben an Tolstoj, den Dichter in ihm wieder wachzurufen. Tolstoj dagegen war bei aller Wertschätzung für Turgenjew dessen strengster Beurteiler.

Die Beziehungen beider Dichter machten die verschiedensten Phasen durch. Bei persönlicher Berührung kamen nur zu häufig ihre verschiedenartigen Naturen in Konflikt. Zeitweise traten Entfremdungen, ja sehr ernste Störungen ihres Verhältnisses

---

[1]) Leider ist die Löwenfeldsche Ausgabe der Romanfragmente noch nicht erschienen.

ein. Aber schliefslich siegte immer wieder die gegenseitige Hochachtung.

Damals in jener Jugendepoche wurde Turgenjews milderes Wesen und weitsichtigere Bildung nur zu oft durch die herbe Eigenart Tolstojs über die Gebühr gereizt. Und der litterarische Kreis, in welchen Tolstoj durch Turgenjew eingeführt wurde, wufste davon und von ähnlichen Konflikten zu erzählen.

Alle Erscheinungen des Bildungslebens müssen Tolstoj Rede stehen, ob ihre Existenz auch eine berechtigte sei, und schonungslos verfolgt er alles, was ihm wie Heuchelei erscheint. Er weist auf die heimlichen Dissonanzen hin, die sich so häufig zwischen der noch geltenden Überlieferung und dem Selbstgedachten und Selbstempfundenen der gegenwärtigen Welt ergeben.

Seine eigene unentwickelte Kunstanschauung verleitet ihn dabei zu den paradoxesten Urteilen. Weil er Shakespeare nicht zu würdigen weifs, hält er die Shakespeareverehrung seiner litterarischen Genossen für Heuchelei. Sein Wesen, das alles abstöfst, was ihm russischer Art nicht gemäfs dünkt, gerät nur zu häufig in Streit mit dem, was ihm als äufsere Nachahmung westlicher Kultur erscheint.

Tief empfindet er den Widerspruch zwischen der Art der Lebensführung seines Gesellschaftskreises und den hohen Ideen, die allgemein verkündet wurden. Und er kommt aus diesem Widerspruch nicht heraus; denn auch er lebt wie die andern jungen Aristokraten. Mit seinem litterarischen Kreis verbindet ihn im allgemeinen eine philosophische Weltanschauung, die ihre Hauptnahrung aus der Hegelschen Philosophie gesogen hatte. Alles was ist, ist vernünftig. Alles entwickelt sich stufenweise zu immer höherer Existenz.

Der Entwicklung des eigenen Volkes zu dienen, erscheint ihm als eine heilige Pflicht. Eine tiefe Sympathie verbindet ihn mit den unteren Ständen. Im Volke glaubt er Natur, Wahrheit, echtes religiöses Leben, innere Übereinstimmung zu finden. Das Volk erscheint ihm als ein mystisches Wesen, aus dessen geheimnisvoller Tiefe ungewohnte Dinge, neue Weltzustände hervorgehen würden.[1]) Was er als ganz junger

[1]) Nach Fröbel in Löwenfelds Tolstojbiographie, Bd. I, S. 133.

Gutsbesitzer angestrebt hatte, das Volk durch Schulunterricht zu heben, das nimmt er jetzt von neuem auf.

Um sich selbst für sein Werk vorzubereiten, sich tiefer auszubilden und seinen Gesichtskreis zu erweitern, macht er mehrmals Reisen ins westliche Europa und hält sich längere Zeit in Frankreich und Deutschland auf. Die deutsche Pädagogik insbesondere wird der Gegenstand seines eingehenden Studiums.

Die Haupteindrücke, welche er auf seinen Reisen gewinnt, hängen mit ethischen und sozialen Fragen zusammen, und schon damals beschäftigt ihn lebhaft die Frage nach der Berechtigung des Eigentums. In Brüssel lernt er Proudhon kennen, und Herbert Spencers „Social statics“[1]) scheint er früh studiert zu haben. Er ist lebhaft für den Kommunismus des Grundeigentums eingenommen und sieht in dem kommunistischen Betrieb russischer Landgemeinden und in dem Artel[2]) eine sozialistische Zukunftsgestaltung.

Die politische Staatsform erscheint ihm, dem Kenner Montesquieus, weit unwichtiger als die sozialen Fragen.

Eine tiefe, warme Menschenliebe erfüllt sein Herz, und er leidet schmerzlich, wo er andere leiden sieht. Aufs äufserste empört ihn die soziale Rohheit der vorzugsweise aus Engländern bestehenden Fremdengesellschaft und der Hotelbediensteten im Schweizer Hof in Luzern einem armen herumziehenden Tiroler Sänger gegenüber.

In der schönen Erzählung „Aus dem Tagebuch des Fürsten Nechljudow, Luzern“ (1857) giebt er seinen Empfindungen Ausdruck.

Auf seiner ersten Reise hatte er in Paris einer Hinrichtung beigewohnt. Der Eindruck war ein so furchtbarer, dafs er fühlte, „keine Theorie über das Vernunftgemäfse des Seienden und des Fortschritts“ könne diese That rechtfertigen.

Nach seiner Heimkehr wirkte er im praktischen Leben nach zwei Seiten hin für sein Volk: als Friedensvermittler

---

[1]) 1850 erschienen.

[2]) Eine Art von Wirtschafts- und Erwerbsgenossenschaft.

(in den Streitigkeiten, welche die Aufhebung der Leibeigenschaft hervorgerufen hatte) und als Schullehrer und Herausgeber einer pädagogischen Zeitschrift.

Seine Ansicht, dafs der Gebildete die geistigen Bedürfnisse des Volkes erlauschen müsse, war mit bestimmend für seine Lehrmethode. Die Schüler hatten völlige Freiheit im Kommen und Gehen, und der Lehrgegenstand wurde nach ihren Wünschen ausgedehnt oder verändert.

Tolstoj war überzeugt, dafs man den Kindern nur das Material zur Selbstbildung zu liefern habe.

Der Art seines Unterrichts kam seine Persönlichkeit, seine Dichtergabe zu statten, und nicht zum letzten sein liebevolles Herz für die Kinder, deren Spielkamerad er in mancher Freistunde war. Er legte grofsen Wert auf körperliche Bewegung im Freien, und ein Besucher, Ludwig Petrowitsch aus Riga, traf ihn einmal bei einer Schneeballenschlacht inmitten seiner Jugend.

Er erzählt selbst, dafs sein Interesse für Volksbildung und für Bauernschulen zuerst durch Berthold Auerbach erweckt worden sei. Er hegte eine besondere Vorliebe für die Schriften Hebels, dessen Zundelfriedergeschichten er auswendig kannte.

Mehr und mehr aber gewann der Gedanke Macht über ihn, dafs wir von dem Kind und dem Volk zu lernen hätten, und dafs das Ideal nicht vor uns, sondern hinter uns liege. Jeder wird dabei Rousseaus gedenken, aber auch der Worte Schillers, dafs Rousseau, „um den Streit in der Menschheit recht bald los zu werden, diese lieber zu der geistlosen Einförmigkeit des ersten Standes zurückgeführt, als jenen Streit in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung geendigt sehen wollte".

Der sittliche Reformator in Tolstoj verdrängte damals den Dichter noch nicht. Eine Reihe kleinerer Erzählungen entstand. Noch ehe die Aufhebung der Leibeigenschaft 1861 zur vollendeten Thatsache wurde, erwuchs ihm aus der Anschauung des russischen Volkslebens eine Dorfgeschichte, welche das Meisterstück unter den Auerbachschen Dorfgeschichten, den „Diethelm von Buchenberg", durch die Unmittelbarkeit der Darstellung bei weitem übertrifft.

Auf einer der Reisen Tolstojs wurde „Polikuschka" niedergeschrieben.[1])

Der Leibeigene Polikuschka ist nicht sonderlich gut beleumundet. Er hat die Leidenschaft, mitzunehmen, was er herumliegen sieht. Freilich, er ist bei einem Dieb aufgewachsen und erst durch die Verheiratung mit einer tüchtigen Frau in eine gesundere Atmosphäre gelangt.

Bei seiner Gutsherrin hat er einen Stein im Brett, weil er nach der Entdeckung eines seiner kleinen Diebstähle eine so tiefe Reue kundgab und so ernstlich Besserung gelobte. Sie will ihm zeigen, welches Vertrauen sie ihm schenkt. Sie sendet den armen Menschen, der die Kleider seiner ganzen Familie anziehen mufs, um auf der Fahrt nicht zu erfrieren, nach der Stadt, um eine nicht unbeträchtliche Geldsumme für sie zu holen.

Der arme Bursche ist stolz und selig darüber; er weicht allen Versuchungen mannhaft aus, schwelgt schon auf der Heimfahrt in Träumen von Ehren und Belohnungen. Er schläft darüber ein, und — der Geldbrief, den er zur Vorsorge in seine alte, notdürftig geflickte Mütze gesteckt hat, fällt durch ein neues Loch, das sich bildet, auf die Strafse.

Nahe der Heimat erwacht er, greift nach dem Gelde. Es ist fort. Er fährt zurück, Verzweiflung im Herzen — das Geld ist nicht mehr zu finden.

Er weifs wohl, dafs man ihm nicht glauben wird. Er fährt nach Hause. In wortlosem Gram erhängt er sich. Sein Weib wird wahnsinnig; ihr kleinstes Kind, das sie eben baden wollte, als sein Tod entdeckt wird, ertrinkt.

Das Geld hat ein reicher Bauer gefunden und überbringt es der Gutsherrin, als Polikuschka schon tot ist. Sie ist aufser sich über all das Traurige, was sie selbst hierbei erleben mufs. Von dem Unglücksgeld will sie nichts wissen und schenkt es dem Bauern, der es gar nicht nötig hat. Dieser kauft nun seinen Neffen vom Militärdienst los und giebt ihn seinem jungen Weibe wieder. Früher hatte er sich geweigert, dies zu thun.

---

[1]) 1860 erschienen.

In einer Reihe von kleinen äufseren Vorgängen zeigt der Dichter die innere Geschichte Polikuschkas während der verhängnisvollen Fahrt: wie er als Gesandter der Herrin trotz seines schäbigen Anzuges mit Würde sein Gefährt lenkt, wie er in einem Laden in der Stadt allerhand Pelze anprobiert, die er kaufen könnte, aber nicht kauft, wie er unter erschwerenden Umständen nüchtern bleibt und voll Stolz den grofsen, ihm anvertrauten Geldbrief betrachtet — und dann, wie er nach dem Verlust sich fassungslos in die Haare greift, weint — zu Hause seinem Weibe gegenüber schuldbewufst lächelt und heimlich nach dem Stricke greift. —

Eine ganz anders geartete Dichtung erwuchs Tolstoj aus persönlichen Erlebnissen und Stimmungen.

Die Liebesheirat eines älteren Mannes mit einem ganz jungen Mädchen und die sich daraus ergebenden Konflikte bilden das Thema des kleinen Romanes „Eheglück" (1859 erschienen). Als eine notwendige Folge der dargestellten Naturen erscheinen die leidvollen, herben Enttäuschungen, welche das Ehepaar durchmachen mufs. Zuletzt tritt ein ruhiges Familienleben, ein Leben in dem Glück der Kinder, an die Stelle des ehemaligen Liebesglücks.

Ein wundersamer Zauber liegt über der Darstellung der ersten Liebeszeit des Paares und ein unsagbarer Liebreiz über der heimischen Landschaft, die den Hintergrund dazu bildet.

Tolstoj ist ein Meister des poetischen Landschaftsbildes. Er läfst die schneeweifsen Riesen des Kaukasus vor uns in ihrer ganzen gewaltigen Gröfse von der Ebene in den Himmel ragen und in der Morgensonne rötlich erstrahlen, er führt uns in die Schauer eines Schneesturmes in kalter russischer Winternacht auf pfadloser Steppe, und wir wandeln mit seinem Liebespaar durch die milde Sommernacht. „In den Alleen verschwammen Licht und Schatten so eigentümlich, dafs sie nicht mehr Bäume und Wege, sondern hohe, durchsichtige, schwankende, zitternde Wölbungen zu sein schienen. Rechts im Schatten des Hauses war alles schwarz, verschwommen, unheimlich. Aber um so heller erhob sich aus dieser Finsternis der phantastische, leuchtende Gipfel der Silberpappel, die mit ausgebreiteten Flügeln bereit schien, fortzuschweben in die

schimmernde, tiefblaue Weite. . . . Wenn ich die Allee, in der wir gingen, hinuntersah, war mir, als ob wir nicht weiter könnten, als ob dicht vor uns jede Möglichkeit der freien Bewegung aufhörte, und alles auf immer wie in unantastbare Schönheit gebannt wäre. Aber wir bewegten uns, und die Zauberwand der Schönheit that sich auf, liefs uns ein, und nun war es wieder unser Garten mit seinen Blumen, seinen Wegen, seinen trockenen Blättern; und wir gingen auf diesen Wegen, traten auf die Lichtkreise und Schatten, und wirkliches trockenes Laub raschelte unter unsern Füfsen, und ein frischer Zweig berührte meine Wange. . . . Und der Mond stand am Himmel und sah durch regungslose Zweige auf uns nieder. . . . Aber mit jedem Schritt hinter uns und vor uns schlofs sich wieder die Zauberwand, und ich glaubte nicht mehr daran, dafs man noch weiter gehen könnte. Ich glaubte nicht mehr an alles das, was war."

Was des Dichters eigenes Herz bewegte, hat in dem Roman einen poetischen Ausdruck gefunden. Er liebte die sehr junge Tochter einer Jugendfreundin, der Gattin des deutschen Arztes Dr. Behr. Die Wirklichkeit entwickelte sich schöner und freudvoller als das erdichtete Schicksal der Romangestalten. Sonja Behr wurde im September 1862 die Gattin Leo Tolstojs, und er gewann in ihr die treuste, liebevollste Lebensgefährtin, und die nächsten fünfzehn Jahre gehörten zu den glücklichsten seines Lebens.

V.

„Krieg und Frieden."

Der Dichter stand jetzt auf der Höhe seiner Schaffenskraft: 1864—1869 schrieb er den grofsen Roman „Krieg und Frieden".

Wiederholte Versuche, den Dekabristenroman zu vollenden, führten Tolstoj zu historischen Studien, aus welchen der Roman „Krieg und Frieden" sich gestaltete. Mündliche Erzählungen aus dem Leben seines Grofsvaters gaben die erste Anregung dazu.

Tolstoj hatte der pädagogischen Zeitschrift, die er herausgegeben, das Motto aus „Faust" vorangestellt: „Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben." Es ist auch für die Weltanschauung bezeichnend, welche dem Roman zu Grunde liegt. Mehr und mehr glaubt der Dichter die Bedeutungslosigkeit des einzelnen für die Gesamtentwicklung zu erkennen. Die historischen Ereignisse sind nach ihm die Erzeugnisse der Volksgesamtheit einer bestimmten Epoche. Nicht die Genies sind es, welche die geschichtlichen Ereignisse machen, sondern der seiner selbst unbewufste Volksgeist ist der treibende Faktor in ihnen. Wer im Einklang mit dessen bewegender Kraft handelt, wird von ihr getragen und als Genie gefeiert; wer sie nicht versteht und wider sie zu handeln sucht, wird vernichtet.

Napoleons Feldzug gegen Rufsland war ein solches Nichtverstehen. Während er zuvor in seinen glücklichen Kriegen von den Zeitmächten getragen wurde, weil sein Wollen im Einklang mit ihnen stand, ging er jetzt an jenem Nichtverstehen zu Grunde. Er machte nicht die Geschichte, sondern sie machte ihn. Bei seinen Kriegsthaten war er zu der Einsicht

gelangt, dafs man, um zu siegen, zu rechter Zeit stärker sein müsse als der Feind; es fehlte ihm jedoch die Fähigkeit, die Stärke und Gewalt des Volksgeistes zu erkennen.

Der russische General Kutusow aber verstand nach Tolstoj der Volksstimme zu lauschen. Er erkannte, wie die Langmut des russischen Volkes vieles dulde, aber nur bis zu dem Punkte gehe, wo sein individuelles Leben bedroht werde. Er erkannte die unverwüstliche moralische Kraft dieses Volkes, und er gelangte so zum Sieg.

Tolstoj steht hier auf dem entgegengesetzten Standpunkt wie Nietzsche, in dessen Anschauungen die grofsen Genien „von Berge zu Berge herüber“ schreiten, während unten im Thale die Herdenmenschen nur durch die mächtigen Impulse in Bewegung geraten, die von jenen Gewaltigen ausgehen.

Tolstojs Roman umfafst die Zeit von 1805 bis 1813. Das gesamte russische Volk ist der Held dieses Werkes. Einige grofse Adelsfamilien, die in drei Geschlechtern an uns vorüberziehen, geben dem Dichter Gelegenheit, Haupttypen der damaligen russischen Gesellschaft vorzuführen und den Einflufs zu zeigen, den der Wandel der Zeiten ausübt. In Erlebnissen einzelner Glieder dieser Familien sind die Friedensbilder und die gewaltigen Kriegsbilder zusammengefafst, eine übersichtliche Gruppierung des riesenhaften Stoffes, die sich wie von selbst zu ergeben scheint. Alle Gesellschaftsklassen werden uns in Kriegs- und Friedenszeiten vor Augen geführt. (Dabei mufs man sich erinnern, dafs in dem damaligen Rufsland noch viel weniger als heute ein Mittelstand existierte.)

Was der Dichter in der Vorrede zu den „Dekabristen“ als das — freilich nicht gewollte — Werk Napoleons bezeichnet, die Wiedergeburt des russischen Volkes, bildet das Hauptthema des Romans. Diese Wiedergeburt vollzieht sich sowohl in Bezug auf das Gesamtleben des Volkes als auf eine Reihe seiner einzelnen Vertreter.

Tolstoj beklagt einmal den Mangel an Festigkeit des Entschlusses und an zielbewufster, energischer Ausdauer bei seinem Volke. Solchen nationalen Mangel zeigt besonders eine der Hauptgestalten des Romanes, die der Dichter mehr und mehr in den Mittelpunkt rückt: Pierre, der natürliche Sohn

des Grafen Besuchoj, ein zugleich naiver, gütiger, innerlich und äufserlich schwerfälliger, weltfremder, von „unbestimmten Idealen“ erfüllter Mensch.

Seine ungemeine Bestimmbarkeit durch äufsere Einflüsse, eine Bestimmbarkeit, welche die Wilhelm Meisters bei weitem übertrifft, giebt wie von selbst Anlafs zur Verflechtung seines persönlichen Schicksals mit dem allgemeinen Geschick. Auch Pierre wird mehr geschoben, als er schiebt, und bei ihm wie bei seinem Volke führt erst die äufserste Not zu einer wahrhaften Wiedergeburt. Er, der für die französische Revolution und Napoleon schwärmt und sich überall angezogen fühlt, wo es sich um ernste Lebensinteressen handelt, vermag sich doch dem Einflufs der aristokratischen Gesellschaft und der Hingabe an ein müfsiges Genufsleben nicht zu entziehen. Als er durch das Testament seines Vaters plötzlich zu einem Namen und zu grofsem Reichtum gelangt, wird er ganz andere Wege geführt, als er ursprünglich gehen wollte.

Der schlaue, klug berechnende, kalte Fürst Wassilij Kuragin verheiratet ihn fast wider seinen Willen mit seiner Tochter Helene, einer glänzenden Schönheit, die, durchweg von den niedersten Instinkten geleitet, in der Ehe mit ihm nur eine Stellung und Reichtum erlangen will. Von seinem inneren Wert hat sie keine Ahnung; sein unschönes Äufsere, sein unbeholfenes Wesen ist ihr zuwider. Sie verhöhnt ihn offen, betrügt ihn in frechster Weise, besudelt seine Ehre. Trotzdem gelingt es ihr, die zugleich dumm und schlau ist, die sogenannte grofse Welt glauben zu machen, dafs sie die geistreiche, schöne, beklagenswerte Frau eines Tölpels sei.

Pierre sucht zeitweise vergeblich, sich durch Genufs zu betäuben. Furchtbare, toddrohende Wutausbrüche gegenüber seiner Frau folgen bei ihm auf Zeiten stumpfer Ergebung. Er ist tief unglücklich; er verzweifelt am Leben.

Ein alter, ehrwürdiger Freimaurer, der ihn für seinen Orden zu gewinnen sucht, erscheint ihm wie der Erretter aus tiefer Not. Während einiger Zeit wähnt Pierre, im Freimaurertum sein Heil zu finden. Sein vermeinter Atheismus beginnt der sittlich-religiösen Weltanschauung seines alten Lehrers zu

weichen. Er beugt sich vor dessen Humanitätslehren und bereut, wo er dagegen gesündigt hat.

Aber die Aufnahme in den Bund erweckt sehr gemischte Empfindungen in ihm. Anstatt schöner, freier Menschlichkeit begegnet er einem anspruchsvollen, lästigen und leeren Formelkram. Viele der Freimaurer, die ihm nunmehr bekannt werden, spielen im Leben ganz andere Rollen, als ihr Gelübde es verlangt.

Eines aber hat Pierre gewonnen. Er ist aufgerüttelt aus seiner egoistischen Lebensführung. Allgemeine Humanitätsideen sind wieder in ihm lebendig geworden und wirken nun auf sein Handeln ein. Er versucht zunächst, Reformen zu gunsten seiner Bauern auf seinen Gütern durchzuführen. Aber er hat noch nicht gelernt, das Allgemeine mit dem Besondern in Einklang zu setzen. Er ist noch viel weltfremder, als es einst der junge Gutsherr Tolstoj war, und er scheitert an seiner Sachunkenntnis, an seinem Mangel an Menschenkenntnis und an den Betrügereien seiner Leute.

Mehr und mehr aber versucht er es, über die Welt und über sich selbst ins klare zu kommen. Dabei quälen ihn die Lebenswidersprüche, die er allenthalben wahrnimmt, die Widersprüche der von allen gebilligten Handlungen, wie Krieg, Totschlag, Heuchelei, Betrug, mit den von allen anerkannten christlichen Geboten; es quält ihn die Thatsache, dafs während des Krieges zu gleicher Zeit von Freund und Feind Gebete zum Himmel steigen, die um Sieg flehen oder für die Niederlage des Feindes danken.

Zuletzt erweckt das Unglück des Vaterlandes in ihm einen Gedanken, der im Grunde sehr wenig mit seiner eigentlichen Natur übereinstimmt. Einer der Freimaurer hatte ihm eine Stelle aus der „Offenbarung Johannis" als eine Prophezeiung auf Napoleons Geschick ausgelegt. Diese mystisch-kabbalistische Auslegungsweise sagte seinem nach einem bestimmten Anhalt lechzenden Geiste zu: er glaubt sich, nach einer eigentümlichen Zahlenberechnung, dazu ausersehen, Napoleon zu ermorden. Er bleibt zu diesem Zweck in Moskau, als alles flieht, was fliehen kann.

Aber er, der mit einer gewissen Seelenruhe und mit an-

geborenem Mut den Krieg aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte, ist doch keineswegs der Mann, einen Mord zu vollbringen. Sein Vorhaben ist wie ein Nachklang unreifer Jugendvorsätze. Einst hatte er davon geträumt, in Rufsland eine Republik zu begründen oder auch selbst eine Art Napoleon zu werden. Jetzt möchte er das Vaterland durch einen Mord retten, und doch erweckt ihm alles, was er in Moskau zu hören und zu sehen bekommt, einen tiefen Abscheu vor jeder Gewaltthat. Er gerät in Kriegsgefangenschaft, weil er sich der durch rohe Gewalt Bedrängten annimmt. Durch einen besonderen Zufall entgeht er der Exekution durch das Kriegsgericht. Vor seinen entsetzten Augen wird eine Schar junger, hilfloser Menschen unter dem Vorwand einer Kriegsjustiz dahingemordet, und die Thäter selbst scheinen das Verbrecherische ihres Thuns zu fühlen.

Erst in der Gefangenschaft und bei den Kriegsmärschen, die er mitmachen mufs, findet Pierre allmählich innere Ruhe. Ein Mann aus dem Volke ist es, der ihn die Harmonie finden lehrt, nach welcher er seither vergeblich gerungen hat. Platon Karatajew ist ein armer Soldat mit einem einfachen, liebreichen Herzen; er war von Jugend auf opferbereit und erträgt jedes Schicksal mit der gröfsten Gottergebenheit. Er liebt alle Menschen und jedes Geschöpf auf der Welt mit gleicher Liebe; eine besondere, persönliche Ansprüche machende Liebe ist ihm fremd, und so giebt es weder Trennung noch Verlust für ihn. Im elendesten Winkel weifs er sich behaglich einzurichten und er verbreitet allenthalben Behagen um sich her. Aber er ist sich dessen nicht bewufst. Er findet alles selbstverständlich. Er stärkt sich an kernhaften Volkssprüchen, wenn seine Lage beschwerlich erscheinen könnte, und sein Gottvertrauen gerät in keiner Lebenslage ins Wanken.

Durch seinen Einflufs beginnt für Pierre ein neues, inneres Leben, dem das äufsere nicht mehr viel anzuhaben vermag. Zuvor schon hatte ihn eine tiefe reine Liebe zu einem jungen Mädchen über die äufsere Welt zeitweise hinweggetragen. Jetzt erkennt er die Bedeutung der reinen, selbstlosen Menschenliebe für das Leben.

In diesen Teil der Entwicklung Pierres ist ein Stück

aus Tolstojs eigenem Leben dichterisch verwoben. Pierres Verhältnis zu Platon Karatajew ist gleichsam ein poetisches Vorspiel der inneren Wandlungsgeschichte, von welcher Tolstoj später direkt berichtet. —

Vielleicht noch schärfer gezeichnet, feiner ausgeführt als die Gestalt Pierres ist die des Fürsten Andrej Bolkonskij. Dieser kluge, feine Weltmann tritt in einen bedeutsamen Gegensatz zu seinem Vater. Dem vornehmen alten Fürsten aus der Zeit Katharinas II. erscheint die Napoleonische Epoche wie eine Komödie, die zu beachten unter seiner Würde ist. Der Sieg des „Emporkömmlings“ über Rufsland giebt dem alten Manne den Todesstofs.

Fürst Andrej versteht die neue Zeit besser. Bei aller Verehrung für den strengen, in patriarchalischer Weise herrschenden Vater geht er doch seine eigenen Wege im öffentlichen Leben.

In seinem Privatleben zeigt er Ähnlichkeit mit dem Vater; er hat dessen herbe, satirische Art geerbt. Er kennt keine Schonung dem oberflächlichen, kindischen Wesen seines jungen Weibes gegenüber und kränkt die kleine Fürstin durch seine spöttische Ungeduld. Für seine fromme, sanfte, aufopfernde Schwester Maria dagegen, die schwer unter der Härte des Vaters leidet, hat er warme Liebe und Teilnahme.

Er bewundert Napoleon, er erhofft von dem Einflufs der die Welt durchströmenden neuen Ideen ein erneutes Rufsland. Und er hofft, selbst dabei mitzuwirken. Ein glühender Ehrgeiz erfüllt ihn. Nicht jener niedrige Streberehrgeiz, der um jeden Preis Karriere machen will. Das ist die Art der Drubezkoj und Berg, die allenthalben ihr Wesen treiben. Nein, Fürst Andrej will etwas leisten. Seine bevorzugte Stellung giebt ihm Gelegenheit, in Friedens- und Kriegszeiten Einsicht in das Getriebe der oberen, leitenden Schichten zu gewinnen.

Aber niemals geschieht das, was er für erspriefslich hält. Seinem eigenen Handeln wird der Weg verlegt, und mehr und mehr wandelt sich seine Meinung von der inneren Wichtigkeit und Bedeutsamkeit der nach aufsen bedeutend erscheinenden Ereignisse.

Als er verwundet auf dem Schlachtfeld liegt und die

hohen Wolken über ihm dahinziehen und er zu dem ewigen Himmel aufschaut, wie nichtig erscheint ihm da alles, wie klein und unbedeutend Napoleon, der früher von ihm bewunderte Held, im Vergleich zu dem, was zwischen seiner eigenen Seele „und dem hohen, unendlichen Himmel mit den eilenden Wolken“ vorgeht!

Dafs „das vermeinte Grofse nicht grofs ist“, wird ihm noch klarer, als er, verwundet in Feindesgewalt, Zeuge von Napoleons kleinlicher Eitelkeit und anmafsender Siegesfreude ist. „Er sah Napoleon in die Augen und dachte an die Nichtigkeit des Lebens, dessen Bedeutung niemand begriff, und an die noch gröfsere Nichtigkeit des Todes, dessen Sinn niemand unter den Lebenden zu verstehen noch zu erklären vermag.“

Der Tod tritt ihm bei seiner Heimkehr entgegen. Seine junge Frau stirbt unter Qualen, als sie einem Knaben das Leben giebt. Er fühlt jetzt tief und schmerzlich seine Schuld ihr gegenüber. Aber die harte, streng richtende Seite seines Wesens ist noch immer mächtig in ihm, und sie kostet ihm späterhin, bei einer wahren tiefen Liebe zu einem jungen Mädchen, einen Teil seines Lebensglückes.

Sie schwindet erst, als er abermals tötlich verwundet im Lazarett liegt. Dort erkennt er in einem unglücklichen, schluchzenden, kraftlosen Mann, dem man eben das Bein abnimmt, den Feind, den er aus tiefster Seele hafst, weil dieser ihm in frechem Leichtsinn die junge Braut abwendig machte. Andrej begreift jetzt die christliche Lehre, von welcher seine Schwester Maria ihm früher gesprochen und die er damals nicht verstand. Er begreift das Mitleid, die Liebe zu unseren Brüdern, zu denen, die uns lieben, wie zu denen, die uns hassen, die Liebe zu unsern Feinden.

Auch bei Andrej wie bei Pierre zeigt sich ein Zusammenhang mit der inneren Geschichte Tolstojs. Des jungen Fürsten politische Erfahrungen von der geringen Bedeutung der sogenannten „Grofsen“, seine neue Erkenntnis von der Bedeutung der christlichen Lebensanschauung, sie entsprechen der eigenen Entwicklung des Dichters.

Eine Läuterungsgeschichte andrer Art durchlebt Natascha

Rostow, Andrejs ehemalige Braut, die nach seinem Tod und nach dem Tod der Gattin Pierres das Weib des letzteren wird.

Sie ist eine höchst anmutige, naive, von momentanen Eindrücken beherrschte, jeder starken Empfindung ganz hingegebene Natur, ganz in der Gegenwart lebend. Sie ist treulos, weil sie sich selbst treu bleibt in ihrem Verlangen zu lieben und geliebt zu werden. Während einer langen, von ihr nicht gewünschten Abwesenheit ihres Bräutigams, dessen Briefe ihr fremd erscheinen, steht ihre Unerfahrenheit ganz unter dem Einflufs von Anatol Kuragins frecher, nichts achtender Leidenschaft. Sie ist nahe daran, sein Opfer zu werden. Eine Zeit der furchtbarsten Enttäuschungen folgt. Ihre gequälte Seele findet nur durch Pierres zarte Empfindungsweise eine Art von Erlösung. Ihr Innenleben läutert sich, vertieft sich. Das einst so verwöhnte Kind wird dem auf den Tod verwundeten Fürsten Andrej die aufopferndste Pflegerin. Im Angesicht des Todes lernen beide die Liebe kennen, die nicht das Ihre sucht. Das Todesgeheimnis naht ihnen in furchtbarer Majestät. —

Die Darstellung des Krieges in dem grofsen Roman verhält sich zu „Sebastopol“ wie ein Gemälde gröfsten Stiles zu geistreichen Skizzen. Tolstoj erweist sich hier als Meister ersten Ranges. Zolas glänzende Darstellungsweise in „La débacle“ bleibt weit hinter der Tolstojs zurück.

Tolstoj zeigt ein feines Dichtergefühl für die Grenze zwischen dem Notwendigen und dem Überflüssigen. Er strebt nicht wie Zola nach naturwissenschaftlicher Genauigkeit, sondern nach charakteristischer Auswahl. Zola erspart uns keine Einzelheit der entsetzlichsten Lazarettvorgänge und der furchtbarsten Verwundungen. In einem Bericht zu Reformzwecken wäre dergleichen geboten; hier aber wirkt seine Darstellung um so peinlicher, weil eine virtuose Technik alles wie gegenwärtig erscheinen läfst. Tolstoj giebt einige wenige bedeutsame Fälle, welche das Gesamtbild vervollständigen, und verflicht diese zugleich aufs engste mit den Hauptereignissen.

Die Nähe der Begebenheiten, das unmittelbar Erlebte des Krieges von 1870 war für Zola eine Art von Hemmnis bei der Darstellung. Er stand nicht über der Situation, sondern

war in ihr befangen. Tolstoj hatte sich darum von dem Dekabristenroman abgewendet, weil ihm der Stoff zu nahe lag. Für die Momentbilder von „Sebastopol“ kam das nicht in Betracht. Grofsen Ereignissen gegenüber aber mufste der Standpunkt ein entfernterer sein. Die russisch-französischen Kriege zu Anfang des Jahrhunderts lagen für ihn in der richtigen Sehweite.

So beeinflufst denn auch die patriotische Empfindung die Darstellungsweise bei ihm in weit geringerem Mafs als bei Zola. Wie Sieg oder Niederlage sich gestalten, wie eine Schlacht sich entwickelt, das zeigt er mit einer zuweilen grofsartigen Objektivität.

Und zugleich geht ein hinreifsender Zug durch so manche kriegerische Einzelbilder. Wir erleben es mit, wenn die Batterie des Hauptmanns Tuschin fast bis auf den letzten Mann stand hält gegen die überlegene Macht der Franzosen, wenn der kleine tapfere Hauptmann immer eifriger seine Befehle erteilt und doch bei aller fieberhaften Erregung sich wie in einem traumartigen Zustand befindet. Und ebenso, wenn das sechste Jägerregiment durch seine Attacke den Rückzug der russischen Armee deckt und die ganze Linie mit Hurrarufen die aufgelösten Reihen der Franzosen verfolgt.

Durch scheinbar ganz individuelle Vorgänge charakterisiert der Dichter Städtebilder, wie zum Beispiel das unruhige Leben in Smolensk beim Herannahen der Franzosen oder die Verödung Moskaus während der französischen Besetzung. Aber diese Vorgänge sind zugleich typisch, vermitteln den Begriff des Ganzen, und die Wiederspiegelung der Ereignisse in den Seelen der verschiedenartigsten Personen entwickelt sich nach und nach zu einem umfassenden Weltbild.

Die einzelnen Teile des vierbändigen Romanes sind ungleich an Wert. Im ersten und zweiten Band gehen Anschauung und Gedanke am reinsten in einander auf; im zweiten und dritten ist der geistige Hintergrund bedeutender als im ersten. Im dritten und besonders im vierten Band wird die Darstellung mehr und mehr durch direkte philosophische Betrachtungen des Dichters unterbrochen.

Ja schon im zweiten Band findet sich vorübergehend unverarbeitetes Material. Der Dichter verfährt mit dem Ein-

schieben von Briefen und Tagebuchsblättern in einer Weise, die an Victor Hugos bequeme Art in dem Roman „Les misérables“ erinnert. Und die Freimaurerepisode bei Pierre leidet unter der überflüssigen Breite der theoretischen Erörterungen.

Die Exposition des ersten Bandes hat den Vorzug der modernen französischen Romantechnik, uns sofort in den Mittelpunkt der Ereignisse zu stellen. Der gesamte, ungeheuere Stoff des Romanes ordnet sich hier und im weiteren Verlauf der Ereignisse mit überraschender Klarheit.

Die philosophischen Auseinandersetzungen des Dichters in den letzten Teilen seines Werkes zeigen ein tiefes Ringen mit Gedanken, die sich unter den verschiedenartigsten Einwirkungen entwickelt haben. Jene historische Weltanschauung, welche die Grundlage seiner Dichtung bildet, gewinnt immer festere, klarere Umrisse in seinem Bewufstsein. Gleichwohl ist er von der Relativität jedes geschichtlichen Standpunktes überzeugt; er kennt die Bedeutung, welche die Auswahl der Ereignisse und die Beleuchtung, in die man sie rückt, auf das Urteil hat. Den Angreifern Alexanders I. gegenüber, die im Namen des Fortschrittes reden, wirft er die Frage auf: Was wäre wohl, wenn Alexander nach ihrem Programm gehandelt hätte, aus der Wirksamkeit der Menschen geworden, die der damaligen Richtung der Regierung entgegen arbeiteten — einer Wirksamkeit, die nach der Ansicht der Geschichtschreiber gut und nützlich war? „Diese Wirksamkeit wäre nicht gewesen, das Leben wäre nicht gewesen, nichts wäre gewesen. Sobald man annimmt, dafs das menschliche Leben von der Vernunft regiert werden kann, ist die Möglichkeit des Lebens vernichtet.“

Den Hegelschen Gedanken von einer Lebensentwicklung aus widerstreitenden Gegensätzen heraus läfst Tolstoj hier gelten; aber er hat sich von der Hegelschen Idee einer allgemeinen, unter der Herrschaft der Vernunft stehenden fortschrittlichen Entwicklung abgewandt. Denn die grofse Mehrheit der Menschen ist nicht unter dies Fortschrittssystem zu bringen. Aus der unbewufsten Tiefe der Volksseele herauf entwickeln sich vielmehr die treibenden Mächte, welche das

hervorbringen, was wir Geschichte nennen. Ihre letzten Ursachen gehen ins Unendliche, Unerkennbare. Ihre Wirkungen sind nicht durch einzelne, sondern durch alle Lebensfaktoren bestimmt.

Tolstojs Idee von der Macht des Unbewufsten im Volksleben, von einer Kräftewirkung, die nicht der Vernunft untersteht, hängt mit der Ideenwelt der Romantiker zusammen.

Wenn er bei seinen geistreichen, tiefsinnigen Untersuchungen über die Begriffe von Freiheit und Notwendigkeit sagt, der Widerstreit zwischen unserem Bewufstsein, das sich frei fühlt, und unserer Vernunft, die das Kausalitätsgesetz anerkennt, beweise nur, dafs das Bewufstsein nicht der Vernunft unterstehe, so wäre man versucht, an einen Einflufs Schopenhauers zu denken. Mit diesem Antipoden Hegels beschäftigte sich Tolstoj von 1869 an in intensiverer Weise als früher. Aber im Grunde decken sich Tolstojs Anschauungen mit keinem der vorhandenen philosophischen Systeme. Und er hat auch als Philosoph etwas vom Dichter.

VI.

„Anna Karenina."
„Der Tod des Iwan Iliitsch."

Dem Weltbild „Krieg und Frieden" folgte 1875—1877 ein Familienroman auf bedeutsamem sozialen Hintergrund, „Anna Karenina". Wie in dem kleinen Roman „Eheglück", bilden die Beziehungen bestimmter Individualitäten zur Liebe, zur Ehe, zum Familienleben das Hauptthema; aber es ist in „Anna Karenina" weit reicher behandelt und in der mannigfachsten Weise variiert. Eine Reihe löslicher Konflikte sind Gegenstücke zu dem im Vordergrund stehenden tragischen Geschick.

Anna Karenina ist eine ehrliche, stolze, vornehme Frauennatur, schön, geistreich und von bezaubernder Anmut. Als ganz junges Mädchen wird sie einem viel älteren Manne vermählt, und es erscheint ihr selbstverständlich, ihm eine treue, gute Gattin zu sein. Die grofse Welt, in der sie lebt, bringt ihr Erfolge, die sie weiter nicht berühren. Ihr tiefes, leidenschaftliches und zartes Empfinden entfaltet sich nur ihrem Knaben gegenüber. Für ihren Gemahl hat sie Achtung, und seinen Schwächen begegnet sie mit einer gütig lächelnden Nachsicht.

Er ist ein hoher Staatsbeamter, unermüdlich fleifsig, pflichterfüllt, hat eine grofse Meinung von seiner eigenen Wichtigkeit, ist pedantisch und förmlich und nicht eben anziehend in seinem äufseren Wesen. Im Grund hat er nur sehr partielle Interessen, fühlt sich aber verpflichtet, über alles eine Meinung zu haben, besonders über Dinge, von welchen er nichts versteht. Seine Frau liebt er, so sehr er lieben kann;

aber er ist einsam, elternlos aufgewachsen, ungeübt in jeder Art von Liebe und lebt nur seinem Beruf, der den gröfsten Teil seiner Zeit ausfüllt. Wenn er eine Empfindung äufsert, ist es, als ob er über sich selbst spotten wolle. Anerkannt, geehrt zu werden, ist ihm Bedürfnis.

Es ist für ihn selbstverständlich, dafs sich seine Frau an der Seite eines Mannes wie er glücklich fühlen mufs. Und ihr lächelnder Lebensmut, ihre hinreifsende, unversiegbare Frische scheint das auch zu bezeugen. Was ihrer reichen Natur bei ihm fehlen könnte, davon hat er keine Ahnung, und sie selbst war sich bis jetzt noch nicht klar darüber.

Da erweckt eine Reise nach Moskau ein ganz neues inneres Leben in ihr. Sie ist dorthin gefahren, um einen Zwiespalt zwischen ihrem Bruder und dessen Frau auszugleichen. Stephan Oblonskij hat sie zu Hilfe gerufen, weil seine Frau, die ein Verhältnis zu einer ehemaligen Gouvernante entdeckt hat, sich von ihm trennen will. Die einst hübsche, jetzt verblühte Frau, deren Leben ein stetes Sichopfern für den leichtfertigen, naiv selbstsüchtigen Gatten und für die zahlreiche Kinderschar ist, fühlt sich aufs schmerzlichste gekränkt. Sie hat sich so in ihren Groll hineingelebt, dafs sie ohne Annas Hilfe den Rückweg nicht zu finden vermag. Aber Anna weifs, wenn Dolly auch von Scheidung spricht, im Grunde liebt sie den bei alledem gutmütigen und liebenswürdigen Gatten und kann den Gedanken, sich von ihm zu trennen, kaum ertragen. Und die Kinder sind da — was sollte aus ihnen werden? Annas feiner, schonender, taktvoller Art gelingt es, die Versöhnung zu stande zu bringen. Sie selbst aber kehrt als eine andere zu dem Gatten zurück.

Eine neue Gestalt ist gleich bei ihrer Ankunft in Moskau in ihr Leben getreten, der schöne, glänzende, ritterliche Graf Wronskij, mit dessen Mutter sie von Petersburg nach Moskau reiste. Auf einem Ball sehen sie sich wieder, und er weiht sich ganz ihrem Dienst.

Sie will sich die Wandlung, die mit ihr vorgeht, nicht eingestehen. Das süfse, verzehrende Gefühl, das ihr Wesen zu einem sprühenden neuen Leben entflammte, soll und darf nur der Rausch eines Augenblickes gewesen sein; Graf Wronskij, der

ihr gegenüber ganz demutsvolle, liebende Ehrfurcht und tiefe Ergebenheit ist, nur eine vorübergehende Gestalt in ihrem Leben. So sollte und mufste es bleiben. Grofsmütig will sie dem jungen Mädchen, das ihn liebt, Kitty Tscherbazka, der Schwester Dollys, den ehemaligen Verehrer zurückgeben, wenn schon ihr Sieg über diese frische Jugend das berauschende Glücksgefühl in ihr noch erhöht.

Aber Wronskij, der selbstgewisse Weltmann, der unbekümmert um das Schicksal anderer seine Ziele verfolgt, reist mit ihr zugleich nach Petersburg. Sein Zusammentreffen mit ihrem Gatten läfst sie mit einem Male aufs stärkste dessen Mängel und unangenehme Eigenschaften empfinden. Selbst ihr Mutterglück füllt sie jetzt nicht mehr aus.

Und der Dichter zeigt nun, wie die leidenschaftlichste Liebe in ihr immer mächtiger wird und mehr und mehr alle anderen Rücksichten verdrängt.

Sie kämpft dagegen. Sie will vor niemand erröten müssen. Ihrer Natur ist jede Verheimlichung und Täuschung aufs tiefste zuwider. Aber die heifse Liebe Wronskijs ist wie ein Trank, nach dem ihre dürstende Seele lechzt. Sie wird immer machtloser, sie verstellt sich ihrem Gatten gegenüber. Als er, der noch nicht glaubt, dafs sie in Wirklichkeit untreu sein könne, von ihr verlangt, dafs sie die äufseren Rücksichten mehr wahren solle, lacht sie ihn aus und thut, als ob seine Warnungen grundlos seien.

Aber ihr stolzes Haupt senkt sich in tiefer Scham, als sie Wronskijs Geliebte geworden ist. Ihr Leben ist innerlich und äuferlich verwandelt. Ungleich den leichtfertigen Frauen, mit welchen sie jetzt in Berührung kommt, kann sie jene Dinge nicht leicht nehmen.

Das doppelte Verhältnis zu ihrem Manne und zu Wronskij wird ihr immer unerträglicher. Mit schonungsloser Aufrichtigkeit sagt sie ihrem Gatten alles, was geschehen ist. Noch möchte dieser, der äufseren Welt gegenüber, den Anstand gewahrt wissen. Er ist innerlich wie zerbrochen; dafs ihm, dem regelrechten Manne, der sich nie etwas zu Schulden kommen liefs, Derartiges begegnen kann, ist ihm unfafslich. Er hafst jetzt zuweilen die Frau, die ihm solches angethan. Er hält

sie für tief verderbt. Jedoch die Welt soll nichts erfahren. Er will, dafs Anna sich ihm darin fügt. Sie will nicht; sie will sich von ihm trennen.

Die Katastrophe, die sie herbeiführt, hat auf Wronskij eine ganz andere Wirkung, als sie erwartet hatte. In ihrem beiderseitigen Verhältnis ist unmerklich eine Veränderung eingetreten. Während er früher der Bittende, sie die Gewährende war, ist das jetzt umgekehrt. Sie will ihr ganzes Lebensglück nur noch auf ihn setzen; er erschrickt vor den Folgen ihres Geständnisses an Karenin.

Die Scheidungsfrage taucht auf; aber vor einer gerichtlichen Scheidung bebt Anna zurück, weil sie fürchtet, ihren geliebten Knaben hergeben zu müssen.

Ihre Stellung wird immer unhaltbarer. Die grofse Welt, in der sie lebt, duldet zwar die niedrigsten Verhältnisse, solange der Schein gewahrt bleibt; aber sie ist der Frau gegenüber die strengste Richterin alles dessen, was dieser Bedingung sich entzieht.

Während einiger Zeit scheint es, als ob der Tod alle Konflikte lösen würde, die Ärzte haben Anna aufgegeben, nachdem sie Mutter eines kleinen Mädchens geworden ist. Sie weifs das; sie empfindet jetzt tief, was sie ihrem Mann angethan, und sie sucht Versöhnung mit ihm, ehe sie stirbt. Sie läfst ihn zu sich rufen, und er, der im Grunde ein weiches, gutes Gemüt hat, fühlt alle Rachegedanken schwinden. Als sie sich selbst anklagt und um Vergebung fleht, da vergiebt er. Ja, er vergiebt auch Wronskij, und er fühlt dabei eine Seligkeit, die er lange nicht gekannt.

Aber die Welt duldet seine edelmütige Vergebung nicht. Seine Lage wird ihm immer schwerer gemacht. Wider Erwarten genest Anna, und mit ihrer Gesundheit kehrt ihr physischer Widerwillen gegen ihren Mann zurück.

Wronskij hatte sich Karenin gegenüber so gedemütigt gefühlt, dafs er einen Selbstmordversuch machte. Auch er wird gerettet, und Anna reist mit ihm für einige Zeit ins Ausland.

Annas Mutterglück ist zerstört. Sie liebt ihren Knaben weit mehr als das kleine Mädchen, und dieser Knabe leidet

unter den obwaltenden Verhältnissen, und sie darf ihn nicht sehen, wann sie will. Noch ein kurzes, glückliches Wiederfinden von Mutter und Sohn an dessen Geburtstage; dann folgt eine Trennung, die den Knaben der Mutter mehr und mehr entfremdet. Karenin wollte anfänglich nicht streng in dieser Hinsicht sein und, als sie es wünschte, auch in eine Scheidung willigen. Aber er ist in die Hände einer frömmelnden Freundin gefallen, die den Rifs zwischen ihm und Anna zu erweitern sucht. Er ist tief unglücklich. Und Anna ist nicht glücklich. Sie fühlt, dafs die Liebe nicht mehr wie früher alle andern Interessen in Wronskij verdrängt. Dieser empfindet schmerzlich, wie seine militärische Karriere durch das Verhältnis zu Anna beeinträchtigt wird. Er sucht nach seiner Rückkehr Ersatz in einer neuen Thätigkeit als Gutsherr, er sucht im öffentlichen Leben zu wirken, ist häufig abwesend. Das alles ist für sie, die nicht seine legitime Frau ist, ein steter Gegenstand der Eifersucht und des Argwohns. Sie glaubt sich nicht mehr geliebt. Sie leidet furchtbar, sie quält sich, und sie quält ihn, der merklich kühler wird. Sie bittet ihn, den Abwesenden, brieflich zu sich; auf einer Station wartet sie vergeblich auf ihn; in namenloser Verzweiflung wirft sie sich unter einen dahinbrausenden Eisenbahnzug.

Es erfüllt sich damit ein furchtbarer Traum, den sie und den Wronskij einst geträumt.

Ungleich so manchen französischen Roman- und Dramendichtern, denen Tolstoj vorwirft, dafs sie den Ehebruch verherrlichten, stellt er in erster Reihe dessen Folgen dar, den entsetzlichen Konflikt mit dem Familienleben. Er fafst seinen Stoff unter einem ganz bestimmten sittlichen Gesichtspunkt auf.

Das Thema ist bei ihm ganz anders behandelt als etwa in Goethes „Wahlverwandtschaften". Der tragische Konflikt zwischen Liebe und Ehe, Natur und Sitte erscheint bei Goethe so ganz losgelöst von jeder persönlichen Betrachtungsweise, ist so ganz in der Art eines Naturvorganges aufgefafst, dafs dem Dichter zwei einander widersprechende Vorwürfe gemacht werden konnten. Er wurde auf der einen Seite als ein Gegner der Ehe bezeichnet; auf der andern wurde behauptet, er bringe dem Moloch der Ehe Menschenopfer dar.

Mehr Ähnlichkeit als mit Goethes bedeutender Schöpfung hat „Anna Karenina“ mit dem Werk eines viel kleineren deutschen Dichters, mit dem Roman „Auf der Höhe“ von Berthold Auerbach. Auch hier ist der sittliche Standpunkt des Dichters merklich, und zwar in einer Weise, die zuweilen die innere Notwendigkeit des Geschehenden beeinträchtigt. In Auerbachs Gedankenwelt gestaltet sich der behandelte Stoff nach einem gewissen Wunschsystem.

Das ist damals bei Tolstojs Dichten noch nicht der Fall. Alles, was er uns in „Anna Karenina“ vorführt, vollzieht sich aus den Personen und den Verhältnissen heraus mit unerbittlicher Notwendigkeit.

Ein helleres Gegenstück zu dem düsteren Schicksal Annas giebt der Dichter in dem Verhältnis Kitty Tscherbazkas zu dem Gutsbesitzer Lewin.

Der schüchterne, ernste, ungelenke Mann bewirbt sich um das junge Mädchen. Unter dem Zauber von Wronskijs Wesen weist sie ihn ab, obschon sie ihm stets warm zugethan war. Nach schmerzlichen Enttäuschungen und Leiden finden sich beide wieder, und ihre Ehe wird die Grundlage eines tiefen, echten Familienglückes.

Die Art der Werbung Lewins um Kitty ist nach Löwenfeld der Werbung Tolstojs um Sonja Behr treu nachgebildet. Und offenbar ist auch die Darstellung des Ehelebens Lewins mit seinen so ganz individuellen Zügen auf persönliche Erfahrungen Tolstojs zurückzuführen: die wundersamen, halb traumhaften Empfindungen von Bräutigam und Braut während der Hochzeitsfeier, das rasch sich Ablösende wechselnder und widerspruchsvoller Eindrücke, die erste Zeit nach der Hochzeit, die so viele Mifsverständnisse und Enttäuschungen und eine ganz andere Art von Glück als das erwartete mit sich bringt, die heilige, schreckliche, aufregende Zeit bei der Geburt eines ersten Kindes, das fröhliche Gedeihen des jungen Lebens auf Grundlage einer liebeerfüllten Häuslichkeit.

Die innere Entwicklungsgeschichte Lewins steht zu Tolstojs Mannesjahren in einem ähnlichen Verhältnis wie die Geschichte Irtenjews in den „Lebensstufen“ und Nechljudows im „Morgen des Gutsherrn“ zu Tolstojs Jugendzeit.

Lewin beschäftigt sich eifrig damit, sein Gut auf die richtigste Weise zu bewirtschaften. Die Landwirtschaft erscheint ihm als der wesentlichste Lebensfaktor für russische Verhältnisse.

Durch die Aufhebung der Leibeigenschaft haben sich die Beziehungen der Gutsbesitzer zu den Bauern in einer Weise geändert, dafs aus dieser notwendigen Reform sich neue Mifsstände ergaben. Der Ertrag der Güter nimmt ab, weil die Bauern nicht mehr zu vorteilbringenden Neuerungen gezwungen werden können und lieber alten, längst überholten Gewohnheiten folgen.

Lewin steht nicht mehr auf dem Standpunkt seiner Jugend, von allgemeinen Ideen wirksame Reformen zu erwarten. Das praktische Leben hat ihn so manches gelehrt, wovon er früher keine Ahnung hatte. Wenn sein Bruder Nikolaj oder ein ihm bekannter Gutsbesitzer von einem rein theoretischen Standpunkt aus die sozialen Fragen der Zeit besprechen und auf die Bewegung in Westeuropa hinweisen, so ist ihm klar, dafs alle diese Erörterungen auf Rufsland eine nur bedingte Anwendung finden können. Lassalles revolutionäre und Schulze-Delitzschs reformatorische Thätigkeit sind anderen Verhältnissen als den russischen entwachsen. Lewin aber hat erkannt, dafs jede soziale Reform im Einklang mit dem Volkscharakter, mit den örtlichen und den zeitlichen Verhältnissen stehen mufs, dafs sie individualisieren mufs.

So sucht er denn dem Kampfe zwischen seinen Interessen und denen seiner Bauern dadurch ein Ende zu machen, dafs er im Einklang mit altherkömmlicher russischer Gepflogenheit eine wirtschaftliche Genossenschaft gründen will, durch welche die Bauern an dem Ertrage des Gutes beteiligt werden. Er glaubt darin ein Rettungsmittel für ganz Rufsland gefunden zu haben und beginnt, eine Schrift darüber zu verfassen.

Um seine eigenen Kenntnisse zu erweitern, hatte er alle möglichen einschlägigen Schriften gelesen, aber keine Antwort auf die ihn beschäftigenden Fragen gefunden, weder bei den Vertretern der Weiterentwicklung der vorhandenen Gesellschaftsform, noch bei den radikalen Sozialisten. Er selbst

will nicht von oben herab das Volk reformieren; er ist mit Spencer überzeugt, dafs ein steigender Wohlstand die beste zivilisatorische Macht sei und mehr als alle Schulen wirken könne. Er will aus den vorhandenen Zuständen heraus eine nutzbringendere Organisation der Arbeit schaffen. Am liebsten möchte er wie ein Bauer mit auf dem Felde arbeiten, und er hat dies schon zu seiner eigenen grofsen Befriedigung gethan.

Die Bauern freilich waren von seiner Thätigkeit nicht ebenso erbaut wie er selbst. Und die Bauern setzen auch seinen wirtschaftlichen Reformversuchen einen heimlichen Widerstand entgegen. Die wenigsten haben Zeit, ihn anzuhören oder gar seine Anordnungen zu vollziehen. Und wenn sie ihn anhören, verstehen sie ihn nicht. Ein unbesiegbares Mifstrauen lebt in den meisten; sie glauben nicht an seine Aufrichtigkeit, und sie sind selbst nicht aufrichtig.

Der neuen Bewirtschaftungsmethode gegenüber, die Viehhof, Garten, Wiesen, Felder in getrennter Weise durch verschiedene Genossenschaften behandeln lassen will, zeigt zuerst der Viehhirt ein gewisses Entgegenkommen, weil er seinen Vorteil darin sieht. Aber bald mufs Lewin erkennen, mit welchem egoistischen Unverstand er auch hier zu rechnen hat. Es kommt eine Zeit, in der er sich das Scheitern seiner Pläne eingestehen mufs, ohne darum in seinen Bestrebungen nachlassen zu können.

Andere, für ihn jetzt wichtigere Fragen treten nun in den Vordergrund seines Denkens. Die Krankheit und der Tod seines geliebten Bruders zeigt ihm das Leben in einem neuen Lichte. Was bedeutet das Leben? Und was bedeutet der Tod? Wo liegen die Erklärungen für diese Rätsel? Wie nichtig erscheint ihm die Wissenschaft, die hier keinen Aufschlufs zu geben vermag! Nach langem Ringen findet er endlich Frieden. In der ewigen Idee des Guten offenbart sich ihm die Gottheit. In diesem Sinne vermag er zu glauben und zu beten.

Was Tolstoj aus seinem eigenen Innenleben Lewin zuerteilt, das hatte in ihm selbst den Abschlufs noch nicht gefunden, den er der Entwicklung seiner Romangestalt gab. —

Wie Lewin, so hat auch Tolstoj einst einen geliebten Bruder, den er hoch verehrte, an der Schwindsucht verloren und die entsetzlichsten Qualen während der Krankheit mit ihm und um ihn durchgemacht.

Das Todesthema beschäftigt ihn immer wieder aufs neue. Es durchzieht in charakteristischer Weise eine Reihe seiner Dichtungen.

In der 1859 erschienenen Erzählung „Drei Tote“ stellt der Dichter den Tod einer vornehmen Dame, eines armen Postknechtes und eines Baumes neben einander.

Die schwindsüchtige Dame will durchaus nach dem Süden reisen, um dem Tod zu entgehen, obwohl das nichts mehr nützen kann. Der Kutscher, der sie führt, läſst sich von einem armen, gleichfalls sterbenden Postknecht die neuen Stiefel schenken, weil dieser sie doch nicht mehr brauchen könne. Dafür setzt er ihm später ein Kreuz aufs Grab. Er fällt zu diesem Zweck im Wald einen Baum.

Je näher der Natur, je einfacher der Vorgang. Ein russisches Sprichwort, das Tolstoj späterhin einmal zitiert, sagt: „Der Wald weint nicht, wenn ein Baum fällt.“ Der einfache Postknecht zeigt mehr Fassung und Ergebung als die vornehme Dame, die sich selbst und ihre ganze Umgebung quält. Dem Volk erscheint der Tod nach der Erfahrung des Dichters weit minder schreckhaft als den Gebildeten.

Das zeigt er auch in „Herr und Diener“ und in der erschütternden Erzählung „Der Tod des Iwan Iliitsch.“

Iwan ist ein Mann von fünfundvierzig Jahren. Er hat, wie ihn und die Welt dünkt, ein völlig korrektes Leben geführt. Das heiſst, er hat in seiner Jugend so gelebt wie alle jungen Leute, und er war, als er Beamter wurde, stets eifrig bedacht, sich den Meinungen seiner Vorgesetzten anzubequemen und entgegengesetzte Stimmen in seinem Innern zu ersticken. Er macht allmählich Karriere, heiratet, weil er dadurch sein Leben zu verbessern glaubt, um dann zu erkennen, daſs dies ein Irrtum war. Seine Frau ist ebenso selbstsüchtig wie er. Sie quält ihn, wenn er nicht thut, was sie will, und er kann nur Frieden finden, indem er sich so viel als möglich seinem Amt

widmet. Eine langbegehrte Beförderung wird ihm endlich zu teil. Er kann mit seiner Familie in die Hauptstadt übersiedeln, und alle sind darüber zufrieden.

Bei der neuen Einrichtung, die er mit Vergnügen selbst besorgt, zieht er sich eine Verletzung zu, die ihm unbedeutend erscheint, die sich aber allmählich als etwas sehr Ernstes ausweist. Er wird krank und immer kränker. Aber er will nicht krank sein, will nicht den Tod ins Auge fassen. Das kann ihm doch unmöglich begegnen! Es wäre zu widersinnig.

Schlimmer als die täglich zunehmenden Schmerzen ist sein seelischer Zustand. Seiner Frau und seiner Tochter gegenüber, die sich eben verlobt hat, fühlt er nur, dafs er ihnen eine Last ist. Er quält sie, und ihre Art zu thun, als ob er nicht sehr krank sei, ist für ihn quälend. Und er macht die Lüge selbst mit, und die Ärzte lügen ihn an — aber tief in seinem Innern kennt er die Wahrheit.

Ein junger Diener vom Lande, der ihm zuweilen Krankenpflegerdienste leistet, wird ihm ein Trost. Hier findet er eine so willige Gutmütigkeit, eine so selbstverständliche Menschenliebe, dafs er den jungen Gerassim stets um sich haben möchte.

Die Krankheit schreitet weiter, und er ringt schon geistig mit dem Tode, als dieser ihn physisch noch nicht erfafst hat. Zum erstenmal stellt er sich die Frage, ob denn sein Leben auch ein richtiges gewesen sei. Er schaut zurück: nur ein heller Punkt ist in seiner Erinnerung, die Zeit seiner Kindheit; dann wird es dunkler und dunkler. Er erkennt, dafs dies alles nicht das Richtige war, und dafs es sich nicht wieder gut machen lasse. Aber dennoch will er es nicht glauben. Der Gedanke kommt wieder und wieder, und er weist ihn nun nicht mehr ab.

Wenn ihm zuvor zu Mute war, als müsse er sich unter Qualen durch einen dunkeln, engen Sack hindurchzwängen, so fühlt er jetzt plötzlich, dafs er hindurch ist. Es ist ihm, als ob sich noch alles gut machen lasse. Er will den Seinen sagen, dafs er wisse, wie er sie quäle. Er vermag es nicht mehr. Und er fürchtet den Tod nicht mehr, und es war auch kein Tod da. Das alles vollzog sich in einem Augenblick. Nach zwei Stunden hatte er aufgehört zu atmen.

Das sind nur Hauptzüge dieses Lebens- und Todesbildes. Dessen einzelne Teile sind in einer Weise ausgeführt, dafs auch da, wo scheinbar nur äufsere Dinge vorgeführt werden, die innere Welt wie durchsichtig erscheint.

Die Art der Komposition erhöht die Wirkung des Inhaltes. Der Dichter beginnt mit der Darstellung, wie die Gerichtskollegen Iwan Iliitschs die Nachricht von seinem Tod aufnehmen. Sie hatten zwar eine gewisse Zuneigung zu ihm; aber der nun frei gewordene Beamtenposten und die für jeden sich daran knüpfenden Versetzungs- und Gehaltsfragen kommen zunächst in Betracht. Dann die Begräbnisfeierlichkeit und die Unannehmlichkeit, ihr beiwohnen zu müssen. Die Iliitsch am nächsten stehenden beiden Freunde verabreden während ihrer Anwesenheit im Trauerhaus mit einander, wo sie des Abends Karten spielen wollen. Die Witwe sucht von dem einen zu erfahren, welche Geldansprüche sie an die Regierung machen könne. Echt ist nur die Trauer von Iliitschs vierzehnjährigem Sohn. Sonst ist alles blofse Ceremonie und herkömmliche Trauerordnung.

Die dichterische Darstellung ist hierbei von einer Gegenständlichkeit, dafs wir uns in diese beklemmende Atmosphäre selbst hineinversetzt fühlen. Scheinbar giebt Tolstoj nur die Sache selbst, nur den Tod und das Leben des Iwan Iliitsch. Aber im Grunde steht er hinter der Welt, die er uns vorführt, und weist auf die Nichtigkeit oder die Bedeutung ihrer Erscheinungen hin.

Die Erzählung[1]) ist ihm aus einer Anschauungsweise erwachsen, die auf die schwerste Epoche seines Lebens folgte. Leben und Tod hatten durch diese Epoche eine neue Bedeutung für ihn gewonnen.

---

[1]) Nach Löwenfeld 1884—86 entstanden.

VII.

Innere Wandlungen.

Der eigenen „Beichte" Tolstojs zufolge erlebte er nach der Vollendung des Romanes „Anna Karenina" furchtbare Tage.

Durch sein glückliches Eheleben, durch seine schriftstellerische Thätigkeit und seinen künstlerischen Ruhm waren die Fragen, die ihn von Zeit zu Zeit tief erregt und gequält hatten, entweder in den Hintergrund gedrängt worden, oder er hatte sich dichtend ihrer entlastet.

Jetzt traten sie mit drohender Gewalt vor ihn hin. Er vermochte nicht mehr, sie zu bannen. Der fünfzigjährige Mann fiel einem Faustischen Ringen anheim.

Trotzdem er sich in voller Kraft fühlt und geistig und physisch zu arbeiten vermag, wie nur wenige es können, erscheint ihm das Leben nicht mehr lebenswert und der Tod wie ein dunkles Schrecknis.

Der Gedanke an seine Angehörigen vermag ihn nicht zu trösten. Sie sind Menschen wie er, und all das Entsetzliche und Häfsliche, das er im Leben sieht, bedroht auch sie, und früher oder später sind auch sie die Beute des Todes, der Verwesung.

Auch die Kunst kann ihn nicht trösten. Er glaubt nicht mehr an ihre Bedeutung, kann sich nicht mehr einreden, was er schaffe, trotze dem Tod. Was für ihn seine Reize verloren hat, dafür kann er nicht mehr andere begeistern. „Als ich erkannt hatte, dafs das Leben entsetzlich und nichts als ein Unsinn ist, konnte mich das Spiel des kleinen Spiegels nicht mehr ergötzen."

Und er kann sich nicht dabei beruhigen, dafs das Leben keinen Sinn mehr für ihn hat und ihm wie ein schlechter

Spafs vorkommt, den sich jemand mit ihm erlaubt. Er will sich töten.

Aber in seinem Innern lebt eine Stimme, die ihm zuflüstert, es könne und müsse einen Ausweg aus dem Labyrinth geben, in welchem er sich verfangen. Und er gebraucht allerlei Listen, um sich die Mittel zum Selbstmord zu entziehen.

Nun forscht er aufs neue auf dem Gebiete der Wissenschaften. Sie geben die mannigfachsten Erklärungen über die Erscheinungen der Welt, aber keine Erklärungen über ihre Ursachen und Zwecke. Es wird ihm keine Antwort auf die Fragen, auf die es ihm allein ankommt: Was bedeutet mein Leben? Was folgt daraus? Warum soll ich etwas thun? Giebt es ein Ziel, das durch den Tod nicht vernichtet wird? Was bedeutet das Leben der ganzen Menschheit?

Er stimmt mit Buddha und Salomon und Schopenhauer überein, dafs das Leben ein Übel sei, dafs es besser sei, nicht zu leben. Nicht die Vernunft ist die Schöpferin des Lebens, wie er in seiner Jugendzeit wähnte; das Leben ist unvernünftig. Die Vernunft lehrt uns seine Unvernunft erkennen und das Leben negieren. Alles ist eitel!

Aber wie kommt es, dafs die Menschen dennoch leben? Und so lange Zeit schon gelebt haben? Wie kommt es, dafs die ungeheueren Massen einfacher Leute überzeugt sind, dafs ihr Leben sehr vernünftig sei? Dafs sie den Tod nicht scheuen, den Selbstmord aber für eine Sünde halten?

Darin liegt ein Sinn, den er bei der Betrachtung der Lebensweise einer gelehrten, reichen, müfsigen Minderheit nicht auffinden konnte. Es dünkt Tolstoj jetzt, als ob die Antwort Buddhas, Salomons, Schopenhauers auf die Lebensfrage nichts Positives enthalte und nichts entscheiden könne. Dort in der uralten Anschauungsweise des Volkes liegt die Antwort. Nur im Glauben ist der Widerspruch zwischen Endlichem und Unendlichem aufgehoben. Nur der Glaube versteht die Bedeutung des Lebens und giebt die Kraft zum Leben.

Die vermeinte wissenschaftliche Erkenntnis hatte ehedem das religiöse Leben in Tolstoj verdrängt. Jetzt ist ihm, als ob er damit die Arbeit der ganzen Menschheit verworfen habe. Die Thätigkeit von Jahrtausenden hat die Ideen von einem

unendlichen, ewigen Wesen, von der Göttlichkeit der Seele, von ihrer Vereinigung mit Gott, von dem Unterschied zwischen Gutem und Bösem geschaffen.

Und nun wendet er sich dem Glauben zu. In tiefem, verzweiflungsvollem Ringen sucht er Gott. Er weifs durch Kant, dafs man Gottes Dasein nicht beweisen kann, aber er fleht Gott an, sich finden zu lassen. So oft er Gott begreift und fühlt, scheint es ihm möglich, zu leben. Sobald er wieder zweifelt, verzweifelt er auch am Leben, und der Gedanke, sich zu töten, kehrt wieder. „Was suche ich denn aber noch . . . er ist ja da, er — das ist das Etwas, ohne das man nicht leben kann. Nun, Gott kennen und leben, das ist dasselbe; Gott ist also das Leben. Nun wurde alles hell in mir und um mich, und dieses Licht verläfst mich nicht mehr.“ Er ist vor dem Selbstmord gerettet. Wenn er sich früher wie ein Kind vorkam, das seine Heimat verloren hat, oder wie ein Mensch, der über einem ungeheueren Abgrund schwebt, jetzt hat er die Heimat, jetzt hat er einen Halt gefunden.

Den Glauben, den er suchte, vermochte er bei den Frommen seines Standes und bei den Theologen nicht zu finden. Denn ihr Leben stand im Widerspruch damit. Als er sich aber dem Volke zuwandte, da fand er ihn. Hier stand der Glauben mit dem Leben in Übereinstimmung. Das Volk versteht die Bedeutung des Lebens: „Das Ziel des Menschen im Leben ist, sein Heil zu erlangen; darum mufs er in Gott leben, und, um in Gott zu leben, mufs er auf alle Genüsse des Lebens verzichten, mufs arbeiten, sich erniedrigen, leiden und barmherzig sein.“

Nun giebt sich Tolstoj, wie die Mehrzahl seines Volkes, ganz den Forderungen der russischen orthodoxen Kirche hin. Er befolgt alle ihre Gesetze, er fastet, er betet, er besucht den Gottesdienst; aber neue Kämpfe entstehen in ihm und machen ihn tief unglücklich. Seine Vernunft ist im Widerstreit mit jenen Forderungen. Nur wenn er sich dem Volke nähert, den Unterhaltungen der Bauern und Pilger lauscht, tritt ihm wieder der Glaube nahe.

Er studiert auch die Lehren der russischen Sektierer; denn er kann das Wesentliche der christlichen Religion nicht

in den zufälligen äufseren Formen finden, die sie angenommen. Und er findet sich vielfach mit diesen und mit anderen Sektierern auf gleichem Boden, mit den Lehren der orthodoxen russischen Kirche aber, welche die Andersgläubigen verdammt, in Widerspruch.

Dafs die orthodoxe Kirche während des russisch-türkischen Krieges für den Erfolg der russischen Waffen betet und damit den Mord im Kriege gutheifst, widerstrebt seinem innersten Empfinden.

Als nach dem Krieg sich die Verschwörungen der Nihilisten mehren, die Rädelsführer gefangen genommen und hingerichtet werden, sieht Tolstoj Würdenträger der Kirche, Professoren der Gottesgelahrtheit, Mönche, Asketen, welche „die Hinrichtung dieser verirrten, verlassenen Jünglinge billigten“. Die Nihilistenattentate, die Ermordung Alexanders II. erschüttern ihn furchtbar; aber er ist noch entsetzter über jene Diener des Christentums, und er bricht mit der orthodoxen russischen Kirche.

Nun studiert er die Quellen der christlichen Überlieferung, die Bibel und in erster Reihe die Evangelien, und er sucht sich die Lehren des Urchristentums von allen späteren Zuthaten zu reinigen.

In den Schriften „Worin besteht mein Glaube“, „Gottes Reich ist in euch“, „Über das Leben“ und in einer Reihe kleinerer Schriften legt er seine Anschauungen nieder.

Die Beschäftigung mit den Evangelien, die er neu übersetzt, giebt ihm neue Resultate. Zugleich bestätigt sie ihm die Lehren, die ihn schon in frühester Kindheit am meisten gerührt hatten, als den Kern des Christentums: die Lehre von der Liebe, Demut, Selbstaufopferung und Vergeltung des Bösen mit dem Guten.

Die Worte der Bergpredigt: „Ich aber sage euch, dafs ihr nicht widerstreben sollt dem Übel; sondern so dir jemand einen Streich giebt auf deinen rechten Backen, dem biete den andern auch dar“ erscheinen ihm jetzt klar in ihrem Zusammenhang. Während er früher darin eine unmögliche Forderung erblickte, die zu erfüllen nicht im Wesen der menschlichen Natur liege, ist er jetzt anderer Ansicht geworden. Der Schwer-

punkt der Lehre liegt nach ihm in den ersten Worten: „dafs ihr nicht widerstreben sollt dem Übel.“ Das andere ist nur die Folge davon. Nicht um des Leidens willen sollen wir leiden, sondern weil es besser ist, Unrecht leiden, als Unrecht thun, weil der Nichtwiderstand und die Vergeltung des Bösen mit Gutem das Böse aus der Welt schafft.

Und diese Lehre vom Nichtwiderstand bezieht sich nach Tolstoj nicht nur auf den einzelnen, sondern auch auf die Gesamtheit. Im bewufsten Gegensatz zu dem Mosaischen Kriminalgesetz „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ hat Christus die Lehre, „dafs ihr nicht widerstreben sollt dem Übel“, ausgesprochen. Die christlichen Staaten stehen noch unter dem Einflufs des Mosaischen Gesetzes; aber Christus verlangt Abschaffung des Gerichtes. Die Worte „Richtet nicht“ sind auch in diesem Sinne zu verstehen. Tolstoj ist von der Möglichkeit menschlicher Gemeinschaften ohne jegliche Strafeinrichtungen überzeugt.

Merkwürdigerweise trifft er in diesem Gedanken mit einem seiner gröfsten Antagonisten, mit Friedrich Nietzsche, zusammen. Freilich kommt dieser von einem ganz anderen Standpunkt aus und auf einem ganz anderen Wege zu der Meinung, derjenige Staat sei der vornehmste und vorgeschrittenste, der keiner Schutzeinrichtungen bedürfe.

Dafs der Staat nicht rohe Gewalt ausüben dürfe, war schon damals bei jener Hinrichtung in Paris Tolstoj klar geworden. Und das tiefste Mitleid mit Verurteilten, die rettungslos äufserer Gewalt anheim gegeben sind, begleitet ihn durchs Leben und spiegelt sich in seinen Schriften. Dafs er in Rufsland lebte, gab ihm nur zu reichliche Gelegenheit, die verschiedenartigsten und entsetzlichsten Exekutionen kennen zu lernen, und es kamen ihm Fälle vor, bei welchen das Vergehen nur aus dem Versuch hervorging, sich einer ungerechten Verurteilung zu erwehren, die Strafe aber furchtbar war.

Die Lehre vom Nichtwiderstand schliefst auch nach Tolstoj den Krieg aus. Die fürchterlichen Seiten des Krieges waren ihm schon früh klar geworden, bei aller patriotischen Teilnahme an den Kämpfen seines Volkes. Jetzt ist ihm der Patriotismus nur noch ein Erzeugnis menschlicher Selbstsucht. Die Liebe, welche Christus lehrt, macht keinen Unterschied

zwischen Mensch und Mensch. Ja, das Gebot, seine Feinde zu lieben, scheint Tolstoj gerade auf die zu gehen, die nicht Volksgenossen sind.

Gegenüber den Anschauungen, dafs Christi Lehre ein unmögliches Ideal fordere, betont Tolstoj das Wort „Mein Joch ist sanft und meine Last ist leicht." Viel schwerer seien die Lehren der Welt zu befolgen, die unzählige Opfer verlange und weit mehr Märtyrer erzeuge als die Religion. Der Krieg allein schon biete Belege dafür. Aber der wechselseitige Kampf hört auch im Frieden nicht auf. Der Mächtige nutzt den Machtlosen aus, der Faule den Arbeiter. Dabei zeigt sich überall ein Hasten und Jagen nach Glück, ohne dafs das Glück erreicht wird.

Tolstoj schildert die Lebensführung jener Gesellschaftsklassen, für die der mehr oder minder feine Sinnengenufs alles ist, für die weder der Segen der Arbeit noch Ehe und Familienleben in höherem Sinn noch allgemeine Menschenpflichten existieren, und die infolgedessen Leiden aller Art, Krankheit und Unzufriedenheit zu tragen haben. „Die aber im Licht wandeln", im Licht der Lehre Christi, denen wird Heil werden.

Tolstoj fafst dies Heil nicht mehr im Sinne der Kirche als eine Belohnung in einem jenseitigen Leben auf, sondern als ein Heil, das allen zu teil wird, welche die Bedeutung des Lebens erkennen. Die reine Lehre Christi aber giebt diese vernünftige Erkenntnis. Für Tolstoj existieren jetzt die Dogmen der Kirche nicht mehr. Diese reine Lehre allein ist das Wahre.

Er bestreitet die Ansicht der Gläubigen, welche die Erlösung als etwas von den Handlungen der Menschen Unabhängiges betrachtet und auf das Wesen der Gottheit zurückkehrt. Er bestreitet aber auch die Ansicht des philosophischen Materialismus, der die Verbesserung menschlicher Zustände nicht auf die vernünftige Erkenntnis, sondern auf eine natürliche Entwicklung zurückführt, deren Gesetze noch zu entdecken seien. Er betont nicht mehr, wie zur Zeit von „Krieg und Frieden", die Macht des Unbewufsten, sondern, wie in seiner von Hegel beeinflufsten Jugendepoche, die Macht der Vernunft. Der alte Rationalismus taucht von neuem in ihm auf; aber er zerstört nicht mehr in ihm das religiöse Bedürfnis, sondern

er setzt sich damit in Einklang. Die Religion ist für Tolstoj jetzt nicht mehr Glauben, sondern Wissen. Was das ahnende Gefühl verlangt, das wird durch die Vernunft als wahr erkannt.

Es führen hier allerlei Verbindungsfäden von Schiller, Schelling und Hegel zu Tolstoj, deren ausführliche Darlegung allein schon ein Stück geistiger Entwicklungsgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts in sich schliefsen würde. Hegel sagt ausdrücklich, dafs nichts gewufst wird, was nicht „als gefühlte Wahrheit . . . . als innerlich geoffenbartes Ewiges, als geglaubtes Heiliges vorhanden ist." Wem fallen dabei nicht entsprechende Stellen aus Schillers philosophischen Schriften und philosophischen Gedichten ein oder Ideen, wie sie Schelling und wie sie die deutsche romantische Schule verkündet!

Die Religion ist nach Tolstoj nicht, wie die materialistische Wissenschaft glaubt, eine Erscheinung, die ehemals die Entwicklung der Menschheit begleitet hat, von ihr aber überholt worden ist, sondern vielmehr eine Erscheinung, die dem menschlichen Leben eigentümlich ist und die heutige Menschheit noch ebenso unvermeidlich begleitet wie zu jeder andern Zeit. Sie besteht nach seiner nunmehrigen Meinung in der Fähigkeit, den Weg vorauszusehen, welchen die Menschheit in einer andern als der frühern Richtung wandeln soll, und woraus eine andere Art der Thätigkeit hervorgehen mufs. Christi Lehre, welche die Kirche verdunkelt hat, ist der Wegweiser für das Leben, das kommen soll.

Den von den verschiedensten Standpunkten ausgehenden Gegnern seiner Schrift „Worin besteht mein Glaube?", die alle die Möglichkeit der Erfüllung seiner Forderungen bestreiten, erwidert Tolstoj in „Gottes Reich ist in euch", alle bedeutenden Umwandlungen in den Anschauungen der Menschheit hätten zuerst dem Gewohnten gegenüber für ungeheuerlich und befremdlich gegolten. „Es wird die Zeit kommen", sagt er, „und sie kommt bereits, zu welcher die christlichen Grundlagen des Lebens — die Gleichheit, die Brüderlichkeit der Menschen, die Gemeinsamkeit der Guten, der Nichtwiderstand — so natürlich und einfach erscheinen werden, wie uns jetzt die Grundlagen des Familienlebens, des sozialen, des staatlichen Lebens erscheinen."

Er weist auf die fürchterlichen Mifsstände hin, wodurch im modernen Leben die Lage der unteren Klassen sich schlimmer gestaltet als die Lage der Sklaven im Altertum. Der humane Mensch der gebildeten Klassen leidet unter diesem Bewufstsein.

Aber nicht allein die Gewalt der herrschenden Parteien bringt Unheil, sondern die Gewalt jeder Partei, auch die der Sozialisten und Kommunisten, würde vom Übel sein. Diese wollen eine Verbesserung des Lebens nicht von innen heraus, sondern von aufsen bewirken, und das ist unmöglich. Nur wenn die christliche Lehre im Leben der einzelnen siegt, fällt die Gewalt von selbst zusammen.

Die Mehrzahl der Menschen will den Krieg nicht. Wenn diese sich weigern, Kriegsdienste zu thun, wie das die Quäker und andere Sektierer von jeher gethan, kann kein Krieg geführt werden. Wenn sie sich weigern, andere Menschen zu richten, kann kein Gericht zu stande kommen.

Der Meinung, dafs dann die Verbrechen überhand nehmen würden, entgegnet Tolstoj, dafs die Strafen noch niemals die Verbrechen verhütet hätten.

Die Gewalt des Staates ist nach ihm, wie jede Gewalt, ein Übel. Er spricht davon, wie für die Notwendigkeit des Staates schon viel, gegen dessen Notwendigkeit noch wenig geschrieben sei.

Auf diesem Gebiete zeigt er eine Ideenverwandtschaft mit Ibsen, der es bitter beklagt, dafs ihm die französische Commune im Jahre 1870 seine schöne Nichtstaatsidee auf lange Zeit hinaus ruiniert habe. Aber Ibsens Forderung einer ungehinderten Entwicklung des individuellen Lebens ist verschieden von Tolstojs Forderung von Lebensgemeinschaften im christlichen Sinn.

Tolstoj hofft viel von der Macht des Beispiels,[1]) erst durch einzelne Bahnbrecher, dann durch die der christlichen Lehre innewohnenden Eigenschaft, plötzlich grofse Massen zu ergreifen. Das wahre Christentum kennt keinen Staat, keine Nation, sondern nur Menschen, keinen Krieg, keine Verurteilung, keine Unterdrückung, keine Übervorteilung, keine Ausnützung der

---

[1]) Sein eigenes Beispiel hat in Rufsland Nachfolge gefunden.

Brüder. Es gilt, den Widerspruch zwischen der reinen christlichen Lehre und den vorhandenen nichtchristlichen Lebenszuständen zu lösen. Tolstoj weist darauf hin, wie jetzt schon nach dieser Seite hin Versuche gemacht werden, und wie das Gebot der Menschenliebe zu wirken beginne.

Das schlimmste Übel sieht er in der Entwicklung des modernen industriellen Lebens; die Rettungsmittel in der Rückkehr zu einfachen Lebenszuständen, zum Ackerbau, zur körperlichen Arbeit im Freien, im Abweisen aller Industrieerzeugnisse, welche Sklavenarbeit erfordern, im Abweisen der Ausnützung von Kapitalzinsen ohne entsprechende Arbeit, in der Selbstproduktion des Nötigen.

Bei dieser Nichtachtung des allgemeinen wirtschaftlichen Entwicklungsganges kommen die besonderen russischen Verhältnisse in Betracht und die Thatsachen, dafs Rufsland in erster Reihe ein ackerbauender Staat ist. Die von Alters her vorhandenen landwirtschaftlichen Genossenschaften werden nicht nur von Tolstoj, sondern von einer ganzen sozialistischen Partei in Rufsland für die Grundlagen gehalten, auf welchen die künftigen sozialen Einrichtungen mit Übergehung der industriellen Entwicklung aufgebaut werden könnten. In dem Märchen „Iwan der Narr" stellt Tolstoj die hohe Bedeutung des Bauernstandes den anderen Ständen gegenüber dar, und in „Anna Karenina" zeigt er den Gutsbesitzer Lewin auf ähnlichen Wegen, wie er sie selbst einschlägt. Sein persönliches Leben hat Tolstoj seinen Forderungen so viel als möglich angepafst.

Er hat sich an schwere körperliche Arbeit gewöhnt und die geistige Arbeit auf ein bestimmtes Mafs beschränkt. Ihn dünkt, dafs sie dabei nur gewonnen habe. Wenn er früher, wie er sich selbst anklagt, zuweilen gegen solche, die unter ihm standen, sich hochfahrend und zornig gezeigt, so ist er jetzt bestrebt, allen Menschen gegenüber gleich liebreich und gütig zu sein. Er vermeidet allen Luxus, sucht in seinem Äufseren den russischen Bauern zu gleichen und verkehrt mit diesen auf völlig gleichem Fufse. Er läfst sich nicht bedienen, will nicht, dafs jemand sich neben ihm gering dünkt.

Er giebt aus vollen Händen, aber nicht in dem Sinn des Almosenspendens, sondern aus der Idee heraus, dafs der Besitz

Gemeingut ist, einer Idee, welche Goethe in etwas anderem Sinne als Tolstoj in den „Wanderjahren“ ausspricht. Wo allgemeine Not herrscht, ist er unermüdlich, zu helfen. So haben er und seine Gattin während der Hungersnot von 1892 in Rufsland Aufserordentliches geleistet. Er sucht in jeder Weise im Handeln und Denken der christlichen Lehre zu folgen und beklagt es schmerzlich, wenn er sein Ideal nicht immer zu erreichen vermag.

Er ist Vegetarianer geworden, sowohl darum, weil ihn ein tiefes Mitleid mit den in den Schlachthäusern mifshandelten Tieren erfüllt, als auch darum, weil er im Vegetarianismus die erste Sprosse sieht, welche auf die Höhe des wahren Lebens führt.

Aber gleichwohl existieren Leiden und Krankheit und Tod und Übel aller Art.

Was bedeuten sie im Leben? Was bedeutet das Leben selbst? In seiner Schrift „Über das Leben“ sucht Tolstoj die Antwort darauf.

Nur das rein tierische Leben ist ein blind wütender Kampf um das Dasein. Wo aber die Vernunft sich das tierische Leben unterworfen hat, hört dieser Kampf auf. Die Leiden sind für das tierische Leben eine Art Schutzmittel; denn nur um ihretwillen wird das, was Leiden hervorbringt, oder was das Leben gefährdet, gemieden. Und sie sind für das geistige Leben ein Erziehungsmittel, das auf den wahren Weg leitet. Durch das Leiden vollzieht sich erst die Bewegung, die für das Leben notwendig ist.

Die Vernunft giebt dem Menschen das wahre Leben. Die Vernunft kann nicht erklärt werden; sie bedarf aber auch keiner Erklärung, weil sie das einzige ist, was wir kennen, und weil wir alles nur durch sie kennen.

Dem tierischen Leben droht der unvermeidliche Tod. Diese leibliche persönliche Existenz, die mit dem Tode aufhört, ist aber nicht das wahre Leben, denn dieses ist raum- und zeitlos. Das wahre Leben hat nicht erst mit dem mir bewufsten zeitlichen Leben begonnen. Es ist keine Welle, sondern eine ewige Bewegung, die in diesem Leben blofs als Welle auftaucht. Die Ursachen, welche dem besonderen Ich zu Grunde liegen, führen ins Unendliche zurück.

Tolstojs philosophische Ausführungen streifen hier das Gebiet der Platonischen Ideen. Und im Einklang mit Hegel ist ihm wieder, wie in seiner Jugend, die Vernunft das ursprüngliche, ewige Lebensprinzip. Die eigentlichste Thätigkeit der Vernunft aber erkennt er in der christlichen Liebeslehre.

Die wahre Liebe umfaſst die Liebe zu Gott und zu allen Wesen der Welt. Die Liebe zu einzelnen Menschen muſs auf dieser Grundlage ruhen, soll sie segensreich sein. Die wahre Liebe giebt das wahre Leben, und dies wahre Leben trägt über Leiden und Tod hinweg. Der Mensch „muſs begreifen, daſs er Flügel hat, die ihn über den Abgrund erheben.“ Und wie Lessing einst bei seinen theologischen Kämpfen, so citiert Tolstoj jetzt das Testament Johannis, das nur die Worte enthält: „Kinderchen, liebet euch.“

VIII.

„Wandelt im Licht.“ „Die Macht der Finsternis.“ „Die Kreutzersonate.“ „Auferstehung.“

In Tolstojs Schrift „Worin besteht mein Glaube?“ ist die Stelle aus dem Evangelium Johannis angeführt: „Wandelt, dieweil ihr das Licht habt, dafs euch die Finsternis nicht überfalle!“ Zwei Jahre später, 1887, erschien die historische Erzählung „Wandelt im Licht“, 1886 das Volksdrama „Die Macht der Finsternis“ oder „Reiche dem Bösen einen Finger, so fafst er die ganze Hand.“

Die Einleitung zu der Erzählung „Wandelt im Licht“ stellt eine Gesellschaft aus unserer Zeit dar, welche über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer völligen Lebensänderung disputiert. Alle Anwesenden sind überzeugt davon, dafs ihr Leben ein Übel ist und mit der reinen christlichen Lehre nicht übereinstimmt, aber alle finden Gründe, um derentwillen sie ihr Leben nicht ändern können.

Die Erzählung selbst führt uns in die Zeit der ersten Christengemeinden unter Kaiser Trajan, hundert Jahre nach Christi Geburt. Die Gläubigen sind ein Herz und eine Seele.

Zu der christlichen Gemeinde in Daphne in Cilicien gesellt sich ein Jüngling, Namens Pamphilius, mit seiner Mutter. Er ist ehedem mit Julius, dem Sohn des reichen syrischen Kaufmannes Juvenalis, bei einem Philosophen unterrichtet worden. Beide Jünglinge lieben sich sehr, und Julius erschrickt, als er hört, dafs Pamphilius ein Christ geworden ist. Gelten doch die Christen als gefährliche Verschwörer. Unter andern Missethaten wirft man ihnen vor, dafs sie Kinder schlachten.

Aber Pamphilius findet bei ihnen das wahre Leben, Einfachheit, Genügsamkeit, Demut, selbstlose Menschenliebe. Keiner arbeitet für sich allein, jeder für seine Brüder und Schwestern. Wer gesund ist, kann durch seiner Hände Arbeit mehr verdienen, als er braucht. Auf diese Weise werden auch die Kinder, Alten, Kranken und Schwachen erhalten. Die Faulen, die sich der Gemeinde zugesellen, bleiben nicht lange faul; sie schämen sich, wenn sie sehen, wie die andern für sie sorgen. Kein Vergehen wird bestraft; der Verirrte bedarf doppelt der Liebe und Schonung. Dauernde Schlechtigkeit kann darum in den Gemeinden nicht aufkommen.

Alle lieben einander. Die Einzelliebe zwischen Mann und Weib ist beherrscht durch die Gewohnheit, alle Frauen gleich Müttern und Schwestern, alle Männer gleich Vätern und Brüdern zu lieben. Über die ehelichen Verbindungen hat die Gemeinde zu beschliefsen.

Pamphilius liebt ein holdes Mädchen; aber er wagt weder sich selbst noch viel weniger ihr seine Liebe zu gestehen, weil auch ein anderer sie liebt und er nicht weifs, ob man ihn ihrer würdig erachtet. Durch Gemeindebeschlufs wird sie ihm als Lebensgefährtin zu teil, und er wird ein glücklicher Familienvater.

Freilich sind auch ihm und den Seinen Schmerzen und Leiden nicht erspart. Die Christenverfolgungen berauben sie teurer Freunde. Aber der Tod für die Überzeugung ist ein erhebender Tod.

Ganz im Gegensatz zu diesem Leben gestaltet sich das Leben des Julius. Er ist ein junger Weltmann, der, von einem reichen Vater verwöhnt, sich allen sinnlichen Genüssen hingiebt. Seine Verschwendung bringt ihn zuletzt in ernste Konflikte mit dem Vater.

Nun gedenkt er seines Freundes Pamphilius. Er will bei ihm Zuflucht suchen, und diesen Wunsch empfindet er wieder, sobald er in eine schwierige Lebenslage gerät. Aber ihm wird abgeraten, zu den Christen zu gehen, zuerst von einem Philosophen, dann von einem Arzte. Den Christen wird Unnatur des Lebens, Abkehr von Wissenschaft und

Kunst und von allem, was das Leben lebenswert mache, vorgeworfen. So söhnt sich Julius mit seinem Vater wieder aus, und dieser hofft, durch eine Heirat den Sohn in die rechte Bahn zu lenken. Julius wählt ein Mädchen um ihrer Schönheit willen. Von wechselseitiger Achtung oder tieferen Beziehungen zwischen ihnen ist keine Rede, und binnen kurzem sind beide tief unglücklich. Im Geschäft hat Julius Mifsgeschick; ebenso im öffentlichen Leben, wohin ihn sein Ehrgeiz lockte. Seine Frau stirbt, und mit seinem erwachsenen Sohne gerät er in noch schlimmere Konflikte als einst mit seinem Vater.

Jetzt wird die Sehnsucht, bei Pamphilius Frieden zu suchen, so mächtig in ihm, dafs ihn niemand mehr abhalten kann.

Was er nun kennen lernt, ist gerade das, was ihm fehlte. Und er weifs nun, dafs auch jener Vorwurf, die Christen seien Feinde der Kultur, unhaltbar ist. Denn sie schätzen Kunst und Wissenschaft, wennschon nicht als Annehmlichkeiten oder zur Belustigung, sondern als Mittel zur Erhebung, zur Reinigung der Gedanken, zur Stärkung der Kräfte in werkthätiger Liebe.

Die Absicht dieser Erzählung liegt auf der Hand. Sie ist ein erdichtetes Beispiel für die Lehren Tolstojs.

Aber sie leidet unter dieser Absicht. Sie ist nicht aus der Anschauung, sondern aus dem Gedanken geboren, und ihre Gestalten entbehren jenes überzeugenden, individuellen Lebens, das Tolstojs Menschen sonst immer eigen ist. Auch liegt es in dem Wesen dieser christlichen Utopie,[1]) dafs ihr gesamtes inneres Leben arm erscheint, wenn man es an dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Natur mifst.

Ganz anders zeigt sich die Kraft des Dichters in dem Volksdrama „Die Macht der Finsternis“. Es erwuchs ihm aus seiner genauen Kenntnis des russischen Volkslebens. Die Gestalten traten hier lebendig auf ihn zu und sprachen in ihrer eigenen Sprache zu ihm.

Nikita, der junge Knecht eines reichen, kränklichen Bauern, ist ein hübscher leichtfertiger Bursche, der sein Glück bei

---

[1]) Es ist bemerkenswert, dafs sie im gleichen Jahre mit Bellamys „Rückblick“ entstanden ist.

den Frauen ausnützt, ohne sich um ihr Schicksal weiter viel zu kümmern. Warum auch sollen für ihn gleich unangenehme Folgen entstehen, wenn er die Weiber liebt? Er hat die arme, brave Marina ins Unglück gestürzt, und als sein frommer, gütiger Vater ihn veranlassen will, das Mädchen zu heiraten, leugnet er jede Schuld.

Er ist in ein Liebesverhältnis zu Annissja, der zweiten Frau seines Herrn, verstrickt, und seine Mutter Matrena hilft ihm dabei und sieht ihren Sohn schon als den Herrn des Bauernhofes. Annissja behandelt ihren kranken Mann schlecht. Sein Tod wäre ihr erwünscht, und Matrena weifs das. Sie weifs überhaupt alles, weifs auch, dafs ihr Mann mit seinem dummen Geplapper wegen der Marina seinen Kopf nicht durchsetzen wird. Man mufs ihn nur reden lassen und selbst handeln.

Sie hat schon sogenannte Schlafpülverchen in Bereitschaft, die keine Spur zurücklassen. Der Bauer ist ja doch, wie sie sagt, für niemand mehr nütze! Sie war auch einmal jung und weifs, wie es jungen Leuten zu Mute ist. Was soll dabei Schlechtes herauskommen, wenn einer stirbt, der doch nicht mehr recht leben kann, und wenn dann Nikita die Bäuerin heiratet!

Annissja fürchtet sich erst vor der Sünde. Aber die alte Matrena ist ein kluger Vogelsteller. Sie sagt sofort, sie wolle die Pulver wieder zurücktragen, und nun frägt Annissja: „Wie macht man es damit?"

Ihr Mann ist ihr zuwider; der Sinn steht ihr nach Nikita, und die Geschichte mit Marina hat in ihr die Furcht erweckt, ihn zu verlieren. Ohne ihn aber meint sie nicht leben zu können.

Der Bauer wird kränker und kränker, er kann nicht leben und nicht sterben; auf Matrenas Rat werden die Pulver nochmals angewendet, und diesmal mit vollem Erfolg.

Annissja heiratet nun Nikita. Aber beide werden ihres Lebens nicht froh. Als Nikita erfährt, dafs Annissja ihren Mann vergiftet hat, wendet sich sein Herz von ihr ab.

Die sechzehnjährige Stieftochter seines Weibes, Akulina, ein beschränktes Geschöpf, wird nun seine Geliebte und putzt sich heraus und wird frech der Stiefmutter gegenüber. Annissja

ist von Eifersucht gemartert und mufs sich von dem Mann, um dessen willen sie gesündigt hat, die roheste Behandlung gefallen lassen. Nikita trinkt, spielt in einfältigster und gewaltthätigster Weise den Herrn, wirft das Geld hinaus und überläfst die Arbeit einem alten Knecht, den er gemietet hat.

Akulina weist mehr als einmal darauf hin, dafs im Grunde alles ihr gehört. Sie soll fort. Matrena setzt eine Heirat für sie ins Werk. Dafs sie Mutter ist, verheimlichen die Frauen. Das Kind wird nach der Geburt ihr entrissen, und Annissja und Matrena bringen Nikita dazu, es zu töten.

Für Matrena ist dies nur eine Klugheitsmafsregel. Annissja aber will sich an Nikita rächen: er soll auch wissen, wie einem zu Mut ist, wenn man einen Mord auf dem Gewissen hat.

Und er fühlt dies in der furchtbarsten Weise. Schon während der That möchte er sie ungeschehen machen. Er hafst seine Mutter, hafst sein Weib, die ihn so weit gebracht. Bei Akulinas Hochzeitsfeier soll Nikita als Stiefvater das Brautpaar segnen. Aber er will der Frau und der Mutter, die ihn holen wollen, nicht folgen. Er ist in einem furchtbaren Zustande. Er kann das Geschehene nicht vergessen. Wenn er seine Frau ansieht, möchte er sie totschlagen. Das Leben ist ihm zuwider. Er will ein Ende machen, sich erhängen. Da leiten ihn Worte seines alten Knechtes, der sich bei der Hochzeit betrunken hat, auf einen andern Weg. Dem alten Mann liegt nichts mehr an den Leuten. „Wenn man die Leute nicht fürchtet", sagt er, „ist's einem leichter. Warum soll man sie fürchten? Sie sind alle aus einem Teig gemacht."

Und Nikita geht und bekennt vor der versammelten Hochzeitsgesellschaft, bei der auch ein Polizeibeamter sich befindet, alle die Unthaten, die geschehen sind, und nimmt alles auf sich, auch den Mord des Bauern. Sein alter Vater steht ihm bei: „Sprich, mein Kind, sprich alles von der Seele herunter, dann wird es dir leichter sein. Thue Bufse vor Gott, fürchte dich nicht vor den Menschen!"

Der dargestellte Gegensatz zwischen roher, tierischer Lasterhaftigkeit und einer von Frömmigkeit getragenen echten,

einfachen, demutsvollen Sittlichkeit hat etwas für russische Zustände Typisches. Die Religion ist das Licht, das hereindringt. Sonst herrscht Finsternis. Die enge geistige Sphäre, in der wir uns bewegen, läſst das furchtbare Walten der Leidenschaften noch grausiger erscheinen. Wie eine böse That fortzeugend Böses gebären muſs, das ist hier mit erschütternder Wahrheit dargestellt. Nikita ist im Grunde kein böser Mensch, nur selbstsüchtig und ein Spielball seiner Wünsche und Neigungen. Unter dem Einfluſs von Annissjas roher Leidenschaft und von Matrenas teuflischer Klugheit wird er zum Mörder und bricht nach der schrecklichen That verzweiflungsvoll zusammen. „Was haben sie mit mir gemacht! Mein Gott — was haben sie mit mir gemacht!“

Zu der entsetzlichen Scene des Kindesmordes schrieb der Dichter eine Variante für die Aufführung. Und mit Recht! Die ursprüngliche Fassung würde auf der Bühne unerträglich sein.

Vermutlich liegt ein wirklicher Vorgang zu Grunde. Des Dichters Phantasie würde schwerlich dergleichen ersonnen haben. Und vielleicht haben sich aus diesem wirklichen Vorgang erst in Tolstojs Anschauung die Vorbedingungen desselben entwickelt.

Die Art der dramatischen Darstellung in diesem Volksstück ist darin mit der Art Ibsens zu vergleichen, daſs sie sich eng an die Natur in ihren individuellsten und scheinbar zufälligsten Äuſserungen anschlieſst, daſs sie alle nicht streng notwendigen Reden vermeidet, nur das sagen läſst, was im wirklichen Leben gesagt wird, das innere Leben hindurchscheinen, aber nicht ausführlich sich aussprechen läſst.

In Bezug auf die Charakteristik zeigt sich jedoch ein Unterschied. Bei Ibsen setzen sich die Charaktere aus einer Reihe von Einzelzügen zusammen, die sich erst im Laufe der ganzen Handlung zu einem Gesamtbild gestalten. Wir lernen erst allmählich ihre Gesinnungen kennen. Bei Tolstoj sind gleich zu Anfang die wesentlichsten Merkmale eines Charakters gegeben, und die Weiterentwicklung zeigt sich nur im Handeln, nicht auch in der Gesinnung.

Auch die Art des Aufbaues der Handlung ist bei Tolstoj verschieden von der Art Ibsens. Bei diesem spielt fast immer

die Vorgeschichte eine bedeutsame Rolle, und ihre Exposition ist meist ein wichtiger Faktor für die Weiterentwicklung der Handlung. So z. B. in den „Stützen der Gesellschaft“, in „Nora“, in der „Frau vom Meere“, in „John Gabriel Borkmann“ u. s. w. In den „Gespenstern“ beruht die Katastrophe im Grunde nur auf der Vorgeschichte. Die ganze Handlung nimmt einen analytischen Gang. In Tolstojs „Macht der Finsternis“ ist das Gegenteil der Fall. Die Vorgeschichte kommt nur vorübergehend, in dem Verhältnis Nikitas zu Marina, in Betracht. Das Hauptgewicht liegt auf dem gegenwärtigen Geschehen, und dieses vollzieht sich in einfacher, chronologischer Form, mit Zuhilfenahme von zeitlichen Zwischenräumen von einem Akt zum andern. Ein episches Element ist dabei im Spiel, eine Entfaltung von Episoden, die zur Haupthandlung nicht durchaus nötig sind und nur eine breitere Ausmalung des Lebensbildes geben; aber die Wucht der Handlung macht dies minder bemerklich.

Das düstere Volksdrama erhält ein heiteres Gegenstück in dem 1889 zuerst aufgeführten Lustspiel „Die Früchte der Bildung.“

Der Titel ist wieder vielsagend. Der Dichter geifselt bald mit scharfer Satire, bald mit heiterem Spott die Auswüchse des russischen Gesellschaftslebens. Seinem geschäftigen Nichtsthun, seinem Mangel an wahren Lebensinteressen, seinen Thorheiten ist hier das gesunde, arbeitsame Leben der Bauern gegenübergestellt. Die Charaktere sind in leichter skizzenhafter Weise hingeworfen. Nirgends geht die Ausführung in die Tiefe.

Von besonders komischer Wirkung ist eine Scene, welche eine spiritistische Sitzung mit wissenschaftlichen Erklärungen des Geisterspukes vorführt, dessen doch sehr materielle Ursachen sich uns zeigen.

Aber mit furchtbarem Ernst geifselt der Dichter die Verderbnis der höheren Gesellschaftsklassen in der ein Jahr später als das Lustspiel erschienenen „Kreutzersonate“.

Die Ehefrage und die Frage nach der wahren Ehe hat Tolstoj, ebenso wie in etwas anderer Weise Ibsen, immer und immer wieder beschäftigt.

In der Schrift „Worin besteht mein Glaube?“ hat er die Ansicht ausgesprochen, dafs die Ehe eine sittliche und physische Notwendigkeit sei. Nach dem Sinn der Lehre Christi mufs ihr Band heilig gehalten werden und darf nie gelöst werden. Nur einmal kann die wahre Ehe geschlossen werden, und die erste Verbindung eines Mannes mit einem Weibe soll fürs ganze Leben gelten. Nur auf diese Weise hält Tolstoj eine Lösung der schwierigen sittlichen Fragen für möglich.

In der „Kreutzersonate“ aber führt er eine Ehe vor, welche von allem, was für eine wahre Ehe erforderlich ist, das Gegenteil zeigt.

Für die Einzelzüge dieser Ehe konnte der Dichter nur zu viele Vorbilder in der Wirklichkeit finden. Das Gesamtbild aber leidet darunter, dafs es ausschliefslich aus schlimmen und häfslichen Zügen zusammengesetzt ist — eine Vereinigung, wie sie in der Natur wohl schwerlich vorkommen dürfte. Der Dichter idealisiert hier nach der Seite des moralisch Häfslichen hin, wie er es in der Erzählung „Wandelt im Licht“ nach der Seite des Guten hin gethan hat.

Und auch hier schädigt wieder der aufser der Sache selbst liegende Zweck die innere Wahrheit und die äufsere Wirkung.

Die Art der Darstellungsweise ist dadurch einigermafsen motiviert, dafs der Erzähler den Mord seiner Frau auf dem Gewissen hat. Seinem rückschauenden Blick zeigen sich die Momente, die ihn zu seiner That veranlafst haben, in erster Reihe. Es charakterisiert sich dadurch nach der Absicht des Dichters der besondere Fall, nicht die Ehe überhaupt.

Aber gerade daraus, dafs dieser Mörder es ist, der die Geschichte seiner Ehe erzählt, ergiebt sich ein anderer bedenklicher Fehler. Dieser Mann spricht Ansichten aus, welche eine hohe ethische Kultur voraussetzen, die Kultur eines Tolstoj. Eine solche Kultur konnte jener so brutal handelnde Mensch bei seiner Lebensführung unmöglich erworben haben.

Schon der kleine Roman „Eheglück“ zeigt einen ähnlichen Fehler. Die Erzählerin kann dieser vollendeten Darstellungsweise nicht mächtig sein. Tolstoj hat es hier nicht, wie etwa Grillparzer in seiner Novelle „Der arme Spielmann“,

verstanden, die Person des Erzählers sich unbewufst, auch durch die Art der Darstellung, selbst charakterisieren zu lassen. In den „Lebensstufen“ war ihm dies gelungen; sein eigenes inneres Leben stand hier im Einklang mit dem seines Helden. In der „Kreutzersonate“ aber findet sich eine unlösbare Dissonanz zwischen den Geständnissen Posdnyschews und dessen philosophischen Reflexionen. Nur seine pessimistische Lebensanschauung im allgemeinen stimmt zu seiner Handlungsweise.

Den brutalen Mordversuchen eines durch Eifersucht Wahnsinnigen war einst eine Tante Tolstojs ausgesetzt gewesen. Möglich, dafs dieser Vorfall und vielleicht ähnliche Begegnisse in seiner Heimat dem Dichter Anknüpfungspunkte für seine Erzählung gaben.

Sein Hauptthema aber war von allgemeiner Bedeutung. Von seinem bestimmten ethischen Standpunkt aus behandelt er den Verkehr der Geschlechter mit einander, und die theoretischen Erörterungen werden durch praktische Beispiele beleuchtet.

Tolstoj hat es in einem Nachwort direkt ausgesprochen, was er mit der „Kreutzersonate“ wollte. Er wendet sich entschieden gegen jene doppelte Moral, die dem Mann volle Freiheit gestattet, das Weib aber zum Opfer für den Egoismus der Männer macht. Hier, meint er, mufs die eigentliche Frauenfrage gelöst werden. Er verdammt jene Einrichtungen, die eine ungeheuere Anzahl von Frauen zu Genufsmitteln niederster Art und Handelsartikeln macht und sie dann der Krankheit und dem Elend überläfst. Er verlangt auch von den Männern die Unschuld und Reinheit, die sie von ihren Frauen fordern, während sie selbst verdorben sind. Er weist auf die Verderbnis der Gesellschaftsansichten hin, die junge, noch unschuldige Männer wider ihren eigentlichen Willen in Schuld stürzen.

Schon in einer viel früheren Epoche hatte er in der Erzählung „Die Aufzeichnungen eines Marqueurs“ einen derartigen Fall dargestellt.

Einen Hauptgrund für die Lasterhaftigkeit der höheren Gesellschaftsschichten erkennt er in dem Mangel an ernster Arbeit. Darum verurteilt er die Erziehung zu einer üppigen Lebensweise, die solche Lasterhaftigkeit begünstigt, und er

glaubt in der Art des modernen Kunstgenusses einen Hauptanreiz zum Laster zu sehen. Und er weist auf die schrecklichen Krankheiten hin, welche das Laster hervorruft. Er verurteilt die Ehen, in welchen Liebe, Familienleben, Kindersegen ihre Bedeutung verloren haben, in welchen die Kinder nicht mehr als Glück, sondern als Last empfunden werden, in welchen der Sinnengenufs anstatt höherer menschlicher Beziehungen die Grundlage bildet.

Nach seiner jetzigen Auffassung der Lehre Christi hat dieser niemals irgend welche kirchliche Institutionen, niemals die Ehe als ein kirchliches Sakrament eingesetzt, sondern ein Lebensideal vollkommener Keuschheit aufgestellt. Dieses Ideal will denn auch Tolstoj jetzt am höchsten geachtet wissen. Jede Ehe gilt ihm um so höher, je näher sie diesem Ideale kommt. Dafs dieses selbst nicht immer erreicht werden kann, schliefst nicht aus, dafs man es als Leitstern für das Leben betrachte.

Die Ideen, die Tolstoj hier ausgesprochen hat, spielen auch in seine neueste Dichtung herein.

Ein früherer Plan des soeben erscheinenden Romanes „Auferstehung“ ist durch Löwenfeld bekannt geworden. Eine junge Frau sitzt auf der Anklagebank. Der Staatsanwalt, der die Klage erhebt, erkennt plötzlich, dafs er es ist, der diese Frau einst zu Fall gebracht. Aus dem Ankläger wird er zum Verteidiger, und er erlangt ihre Freisprechung. Die von Schande und Not Bedrückte wird seine Gattin.

Die Ehe dieser beiden Menschen sollte das Hauptthema bilden.

Ein wirkliches Ereignis, das ein Rechtsgelehrter dem Dichter erzählte, liegt dem Plan zu Grunde. Es hatte aber ein trauriges Ende. Die Angeklagte starb an den Folgen all der Erschütterungen, die sie durchgemacht.

In der ausgeführten Dichtung ist nicht der Staatsanwalt, sondern einer der Geschworenen, Fürst Nechljudow, der Schuldige.

Einst war er ein gut gearteter, von hohen Lebensidealen erfüllter junger Mensch, der den Ideen Herbert Spencers und Henry Georges über die Ungerechtigkeit des Grundbesitzes

huldigte und auf ein kleines ererbtes Grundstück zu gunsten seiner Bauern verzichtete. Als Student trifft er auf dem Gute zweier alten, unverheirateten Tanten die junge, hübsche, lebensprühende Katjuscha und liebt sie mit der ersten, unschuldigen Liebe einer unverdorbenen Jugend, und sie schenkt ihm ihr ganzes Herz. Sie ist die Tochter einer Viehmagd, welche nach der Geburt des Kindes starb. Die alten Damen haben sich des kleinen Mädchens angenommen und es gleich einem eigenen Kinde unterrichten lassen; aber dennoch ist Katjuschas Stellung die einer Dienerin. Die junge Liebe zwischen ihr und Nechljudow bleibt unausgesprochen.

Erst nach mehreren Jahren kehrt der ehemalige Student als reicher Gutsbesitzer wieder, diesmal ein Anderer, Verwandelter. Die Welt hat ihre gewöhnliche Wirkung gethan. Seine Unschuld ist dahin, und seine Menschenbeglückungsideen sind verflogen. Auch seine Liebe zu dem Mädchen ist eine andere geworden, und Katjuscha fällt als das Opfer seiner Verführung.

Er redet sich ein, dafs er damit kein besonderes Unrecht begangen habe, dafs alle anderen in seiner Lage auch so handeln würden. Die leise Stimme in seinem Innern, die dagegen spricht, wird erstickt. Er reist ab, nachdem er dem Mädchen Geld zugesteckt.

Einige Monate später, während des Krieges, kommt er als Offizier an dem Gute der Tanten vorüber. Ihre Einladung hat er telegraphisch abgelehnt, da er zu einer bestimmten Zeit in Petersburg eintreffen müsse. Nun entschliefst sich Katjuscha, des Nachts an den Bahnhof zu gehen, um ihn zu sehen. In der dunkeln, regnerischen Herbstnacht verfehlt sie den Weg, und erst in dem Augenblick, als der Zug abfährt, sieht sie unter anderen Offizieren auch den, welchen sie sucht. Vergebens eilt sie dem Zuge nach. Bitterlich weinend bricht sie zusammen. „Er sitzt im hellerleuchteten Wagen auf sammtenem Sessel und trinkt und lacht, und ich stehe hier im Dunkeln, im Schmutz und Regen und Wind und weine.“ Sie will sich unter den nächsten Zug werfen; das Gefühl, dafs sie Mutter ist, hält sie davon ab. In jener schrecklichen Nacht aber verliert sie den Glauben an Gott und an alles Gute.

Ihre Lage wird immer schlimmer. Sie zerfällt mit ihren Herrinnen und verläfst deren Haus. Bei einer Hebamme giebt sie einem Knaben das Leben. Dann wird sie schwer krank, und eine Frau bringt das Kind in ein Findelhaus und erzählt, es sei dort gestorben. Während einiger Zeit müht sich Katjuscha in verschiedenen Diensten ab, wo sie den rohen Nachstellungen des Hausherrn oder der Söhne des Hauses kaum zu entgehen vermag. Sie gerät immer mehr in Not und verfällt zuletzt dem niedrigsten Lose der Frauen.

Nun sitzt sie auf der Anklagebank. Sie ist beschuldigt, gemeinsam mit einem Hoteldiener und einer Dienerin einen fremden Kaufmann vergiftet und beraubt zu haben. Sie ist unschuldig. Sie hat zwar in der That dem fremden Kaufmann ein Pulver gegeben, aber sie hielt es für ein Schlafpulver. Als solches hatte der Hoteldiener ihr es eingehändigt. Die Gerichtsverhandlung, die mit Absicht sehr ausführlich behandelt ist, nimmt einen Verlauf, der zu einer furchtbaren Satire auf Gesetz und Gerechtigkeit wird. Die Unschuldige wird mit dem Schuldigen verurteilt; dessen Genossin wird freigesprochen.

Nechljudow als Geschworener erkennt zu spät, welche Fehler bei dem Wahrspruch begangen wurden, und welche schrecklichen Folgen daraus entstehen. Er ist aufs tiefste erschüttert. Katjuscha hat ihn zwar nicht erkannt; aber in ihm selbst ist die Vergangenheit wieder lebendig geworden. Sein ganzes Leben erscheint ihm in einem neuen Licht. Entsetzen erfafst ihn bei dem Gedanken an das, was er verschuldet hat. Er fühlt, dafs er alles thun mufs, um die Aufhebung jenes Urteils zu erwirken, welches eine Unschuldige richtet. Er spricht mit dem Gerichtspräsidenten, der selbst von dem widersinnigen Spruch der Geschworenen überrascht war, ohne jedoch in irgend einer Weise dagegen aufzutreten. Nechljudow erfährt durch ihn, dafs leicht ein Formfehler gefunden werden könne, der die Kassation möglich mache; so übergiebt er die Sache einem klugen Advokaten.

Eins ist ihm klar: er mufs mit den Verhältnissen brechen, in die er sich hineingelebt hat, und die ihm nun niedrig und gemein erscheinen. Bisher war durch seine nahen Beziehungen zu einer verheirateten Frau seine beabsichtigte Verlobung

mit der Tochter des Fürsten Kortschagin verzögert worden. Jetzt erscheint ihm die Art, wie Marie Kortschagin seine Bemühungen begünstigt, und wie man in ihrer Familie ihm schmeichelt und entgegenkommt, durchaus widerwärtig.

Er macht schwere innere Kämpfe durch. Schon oft hat er solche Momente durchlebt, in welchen sein besseres Ich Macht über ihn gewann. Aber sie waren immer wieder erfolglos vorüber gegangen. Jetzt, unter dem Eindruck der furchtbaren Schuld, die er auf sich geladen, wollen seine guten Vorsätze zur That werden.

Wie ehemals als Kind, betet er zu Gott, und nun fühlt er sich innerlich befreit. Neuer Lebensmut erwacht in ihm. Er weint aus Freude darüber, dafs das Gute in ihm aufs neue lebendig wird; aber er weint auch aus Rührung über seine eigene Tugend. Der neue Weg, den er betritt, ist nicht immer bequem zu wandeln. Die Welt um ihn her hält die Äufserung seiner neuen Lebensanschauungen für eine Thorheit. Aber dennoch geht er weiter, wenn auch manchmal mit innerem Widerstreben.

Die Schritte, die er thut, um Katjuscha sprechen zu dürfen, geben ihm einen Einblick in die Art, wie man bei Gericht und in den Gefängnissen gegen die Angeklagten und die Sträflinge verfährt. Er ist tief empört. Mehr und mehr gewinnt er die Überzeugung, dafs die Gesellschaft Vergehen straft, die sie selbst verschuldet hat, und dafs alle Anstalten, die ihrem sogenannten Schutze gelten, unmoralisch sind. Er spricht das offen aus und wird dafür ausgelacht. Aber er fühlt, dafs er im Recht ist.

Ganz anders freilich, als er sich das dachte, ist seine erste Zusammenkunft mit Katjuscha. Seit jener Nacht am Bahnhof hat die innere Umwandlung in ihr solche Fortschritte gemacht, dafs er vergeblich nach dem sucht, was er einst in dem jungen Mädchen so sehr geliebt. Katjuscha hat von einem alten, ästhetisch gebildeten Schriftsteller, dessen Geliebte sie während einiger Zeit war, gelernt, dafs nur im Genufs das wahre Glück bestehe, und eine solche Lebensanschauung vereinigte sich am besten mit dem Leben, das sie führte. Alle Männer kamen ihr entgegen; man bedurfte ihrer, und sie suchte

ihre Lage so viel als möglich zu ihrem Vorteil auszunützen. Als Nechljudow sie aufsucht und sich zu erkennen giebt, sind die Instinkte ihres bisherigen Lebens allein mächtig in ihr. Sie will nicht der Vergangenheit gedenken, die für sie längst vergangen ist. Die alten Erinnerungen thun zu weh, und sie will glücklich sein. Sie versteht Nechljudow nicht. Das allein begreift sie, dafs er ihr helfen will und ihr zugethan ist, wie ihr alle Männer zugethan sind.

Über ihre Verurteilung, die sie gar nicht begreifen konnte, war sie tief unglücklich. Ihre Gefährtinnen im Gefängnis suchten sie zu trösten; denn man hat sie lieb, weil sie gutmütig und freigebig ist. Jetzt denkt sie darüber nach, wie sie ihr Leben in Sibirien einrichten will. Einen Verurteilten will sie nicht heiraten, eher einen der Beamten dort. Wenn sie nur ihre körperlichen Reize nicht verliert! Das ist ihre Hauptsorge.

Was ihren Mitgefangenen unmöglich schien, ein Ansuchen um Kassation des ergangenen Urteilsspruches, das wird jetzt durch Nechljudow möglich; denn er kann das nötige Geld bezahlen. Katjuscha unterschreibt die Eingabe des Advokaten. Ihre Art erschreckt Nechljudow immer wieder. Einer ihrer ersten Gedanken war, ihn um etwas Geld zu bitten. Er sieht das verlorene Weib in ihr und wird wieder schwankend in seinen Vorsätzen. Aber nur einen Augenblick. Er will nicht ablassen, will ihr geistiges Leben wieder erwecken. Er will sie zu seinem Weibe machen; aber er wünscht nichts für sich, wünscht nur, dafs sie wieder werde, wie sie ehemals gewesen.

Eine Fortsetzung des Romanes ist bis jetzt noch nicht erschienen. Die Vermutung liegt nahe, dafs der Dichter das Verhältnis der beiden durch Schuld und Sünde hindurch Gegangenen in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien vorführen will, und dafs dies Verhältnis schliefslich eine Auferstehung für beide bedeutet, eine Ehe im Sinne der idealen Forderungen Tolstojs. Möglich auch, dafs Nechljudows „Auferstehung" eine Rückkehr zu jenen Grundsätzen in sich schliefst, die ihn in seiner Jugend veranlafsten, zu gunsten seiner Bauern auf Grundbesitz zu verzichten.

Während Tolstoj in seiner Schrift über Kunst ausdrücklich betont, dafs er vom Dichter kein direktes Moralisieren verlange, ist er in diesem neuesten Werke nicht davon frei geblieben. Die sittlichen Betrachtungen seines Helden scheinen zuweilen nicht von diesem, sondern von dem Dichter selbst herzurühren. Neben Stellen, die von einer aufserordentlichen Wahrheit der psychologischen Entwicklung zeugen, z. B. bei der Darstellung der inneren Geschichte Katjuschas, finden sich andere, die den Eindruck des Willkürlichen und Gewaltsamen machen, so manche Momente in Nechljudows Bekehrung. Seine alte Meisterschaft zeigt der Dichter bei der Darstellung des Gefängniswesens und der Bilder aus dem Leben der Gefangenen.

In Bezug auf das Hauptthema läfst sich eine gewisse Verwandtschaft des Romans mit Dostojewskijs „Schuld und Sühne“ nicht verkennen. Überhaupt steht Tolstoj der ganzen Richtung Dostojewskijs sehr sympathisch gegenüber. Er spricht mit grofser Hochachtung von dessen Schaffen.

IX.

Kunstanschauungen.

In der Erzählung „Albert“, welche Tolstoj im Jahre 1857 niederschrieb, findet sich der Ausspruch: „Die Kunst ist die höchste Offenbarung der Schöpferkraft im Menschen.“ Die Erzählung selbst ist eine Künstlergeschichte, die auf einem Erlebnis Tolstojs beruht. Nach seinen Universitätsjahren hatte er sich eines heruntergekommenen deutschen Musikers angenommen und bei ihm deutsche Musik, vorzugsweise Beethoven, studiert.

Mit tiefer Empfindung ist in der Erzählung das Göttliche in der Kunst dargestellt, das selbst durch erniedrigende Lebensverhältnisse nicht bezwungen wird.

Die Behandlung des Stoffes hat stellenweise eine gewisse Verwandtschaft mit E. T. A. Hoffmanns Art, Künstler darzustellen, z. B. mit seiner Zeichnung des Kapellmeisters Kreisler. Freilich hat Tolstoj nicht das tiefe Musikverständnis des deutschen Romantikers, aber auch nicht dessen phantastische Extravaganzen.

In einem ganz andern Tone wird in der „Kreutzersonate“ von der Kunst gesprochen. Hier ist sie eine sittenverderbliche Macht. Ihr schlimmer Einflufs, den Tolstoj auch in einigen seiner philosophischen Schriften immer wieder betont, wird hier an einem Beispiel aus dem Leben gezeigt.

In der vor der „Kreutzersonate“ entstandenen Erzählung „Wandelt im Licht“ hat der Dichter zuerst die Grenzen zwischen dem gezogen, was er für eine verderbliche, und dem, was er für eine berechtigte Kunst hält.

Jene Zeit der inneren Umwandlung seiner Weltanschauung hat auch in seinen Kunstansichten einen bedeutsamen

Umschwung hervorgerufen. Von damals an kennt er nur einen Mafsstab für den Wert der Kunst: ihren gröfseren oder geringeren Zusammenhang mit sittlich-religiösen Zwecken.

Zur Zeit seines Verkehrs mit den litterarischen Genossen in Petersburg hielt er sich für einen berufenen Künstler, dessen Schaffen für die Welt von Bedeutung sei. Jetzt verurteilt er fast alle Werke, die er früher geschaffen, und will nicht, dafs man ihm hierin wiederspreche.

Allein die Art, wie er nunmehr urteilt, hängt nicht allein mit seiner inneren Umwandlung zusammen.

Trotz seiner tiefen, eigenartigen Begabung als Künstler zeigt Tolstoj von jeher nur ein sehr einseitig entwickeltes Verständnis für Kunst. Er weifs Shakespeare nicht zu würdigen. Der „König Lear", der Turgenjew Anregung zu einer Dichtung gab, ist für ihn ein abgeschmacktes Werk. In „Anna Karenina" wird in einer Weise über Richard Wagner geurteilt, die von völliger Verständnislosigkeit zeugt, und erst neuerdings sind Urteile Tolstojs über Wagners „Nibelungen", besonders über den „Siegfried", bekannt geworden, die eine ernsthafte Widerlegung unmöglich machen. Wunderlich genug! Tolstoj hat keine Ahnung davon, dafs er sich da, wo er in einem wirklich bedeutenden Sinne die Kunst zu erfassen sucht, dem Kunstideal Richard Wagners nähert.

Tolstojs vor wenigen Jahren erschienene Abhandlung „Was ist Kunst?"[1]) ist die Frucht einer fünfzehnjährigen Beschäftigung mit diesem Thema.

Tolstoj wendet sich zunächst gegen die „schlechte Kunst", die ihm auf dem Büchermarkt, in den Konzertsälen, auf den Theatern, in den Kunstausstellungen begegnet. Sie scheint ihm des Aufwandes an Kräften und Geldmitteln nicht wert zu sein. Für Erziehungszwecke mangle es stets an Geld. Hier aber würden auf Kosten des Volkes Dinge unterstützt, von denen das Volk nicht den geringsten Vorteil habe.

Das geschehe im Namen der Kunst! Was ist aber Kunst? Diese Frage wird in der verschiedensten Weise beantwortet.

---

[1]) Eine deutsche Übersetzung giebt diese Schrift in willkürlicher Weise als zwei verschiedene Abhandlungen; vgl. Löwenfeld in der Frankfurter Zeitung vom September 1898.

Eine Durchschnittsantwort lautet: „Die Kunst ist eine Thätigkeit, die Schönheit in die Erscheinung bringt.“

Was ist aber Schönheit?

Tolstoj giebt zunächst einen kurzen Abrifs der Geschichte der Ästhetik, um darzulegen, wie widersprechend und unzulänglich die vorhandenen Definitionen von Schönheit und Kunst seien. Er verweist dabei auf die Quellen selbst und spricht mit grofser Bescheidenheit von seiner Wiedergabe. Aber er hat zum Teil aus unzulänglichen Quellen geschöpft und infolgedessen auch unzulängliches Material gegeben.

Den Mangel der bisherigen Kunstdefinitionen findet Tolstoj darin, dafs man die Kunst nicht als menschliche Thätigkeit an sich betrachtet habe, sondern nur von dem Standpunkte aus, dafs Genufs ihr Zweck sei. Das erscheint ihm aber als ebenso falsch, als wenn man die Bedeutung der Nahrung in dem Genufs erblicken wolle, den wir beim Verzehren haben. Schönheit also und das, was uns Genufs bereitet, kann nicht als Grundlage der Kunstbestimmung dienen.

Tolstoj sieht in der Kunst eine der wesentlichsten Bedingungen des menschlichen Lebens. Sie ist nach ihm eine Thätigkeit, die darin besteht, dafs ein Mensch durch gewisse äufsere Zeichen (Bewegungen, Formen, Farben, Töne oder Worte) die ihn beseelenden Empfindungen ausdrückt, so dafs die andern Menschen von diesen Empfindungen durchdrungen werden, und diese in ihnen wieder aufleben. Durch die Kunst werden Gedanken und Empfindungen über die Trennung von Zeit und Raum hinaus von Mensch zu Mensch getragen. Was die Menschheit vor ihm durchlebt hat, vermittelt die Kunst dem einzelnen Menschen. Dadurch wird sie zu einem der wichtigsten Kulturfaktoren.

Die Kunst steht da am höchsten, wo sie die Gefühle wiedergiebt, die dem religiösen Bewufstsein der Menschheit entstammen. Tolstoj sucht aus der Geschichte nachzuweisen, wie die Kunst der verschiedenen Völker und der verschiedenen Zeitepochen durch deren jeweilige religiöse Lebensauffassung bestimmt sei. Er deutet auf den Zusammenhang hin, in welchem die Kunst der Juden, der Griechen, die Kunst des Mittelalters mit dem religiösen Volksbewufstsein gestanden habe.

Solche Kunst allein gilt ihm als gute Kunst; alles andere ist schlechte Kunst. Und zwar mufs die Kunst nach Tolstoj dem ganzen Volk gemeinsam sein; er verwirft eine Kunst für Elitemenschen, wie sie Nietzsche wolle.

In die ehemalige Einheit von Kunst und Religion im Mittelalter hat die Renaissance einen verhängnisvollen Rifs gemacht. Damals hat nach Tolstoj die Glaubenslosigkeit der höheren Klassen eine neue Theorie ersonnen, nach der die Kunst kein anderes Ziel hat, als Schönheit hervorzubringen.

Die Berufung auf die Griechen beruht auf einem Irrtum; denn eine klare Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Guten hat bei den Griechen überhaupt nicht stattgefunden. Sie kannten die christliche moralische Vollkommenheit noch nicht, die nicht nur verschieden von der Schönheit, sondern ihr auch entgegengesetzt ist.

Die Kunst der Renaissance hat die allen gemeinsame Kunst vernichtet und eine Kunst für Vornehme und Geringe geschaffen. Durch die Renaissance ist die Kunst zum Genufsmittel herabgesunken. Die gute, die wahre Kunst war immer für jeden verständlich. „Die Ilias, die Odyssee, die Geschichten Isaaks, Jakobs, Josephs, die Gesänge der hebräischen Propheten, die Psalmen, die Parabeln des Evangeliums, die Geschichte des Shakya Muni (Buddha) die Lobgesänge der Veda, alle diese Werke drücken sehr erhabene Gefühle aus und sind doch uns allen ebenso verständlich, als sie es vor langen Jahrhunderten Leuten gewesen sind, die noch weniger zivilisiert waren als unsere Bauern.“

Das Religionsbewufstsein unserer Zeit ist die Erkenntnis, dafs unser materielles und geistiges, individuelles und kollektives, augenblickliches und dauerndes Glück in der Verbrüderung aller Menschen, in unserer Vereinigung zu einem gemeinsamen Leben besteht. Die Bestimmung der echten Kunst, der christlichen Kunst ist es heute, die brüderliche Vereinigung der Menschen durchzuführen.

Von diesem Standpunkt aus ist für Tolstoj die Kunst der Renaissance und unsere gesamte darauf beruhende moderne Kunst eine schlechte Kunst; sie habe an die Stelle der reli-

giösen eine gleichgültige Kunst gesetzt, deren Zweck nur das Vergnügen sei.

Tolstoj unterscheidet zwischen zwei Arten christlicher Kunst, „der in engerem Sinne religiösen und der Universalkunst". Die höhere Art der religiösen Kunst ist die, welche Gefühle ausdrückt, „die der Liebe zu Gott und der Liebe zum Nächsten entspringen"; die untergeordnete die, welche „Gefühle der Unzufriedenheit, der Enttäuschung, der Verachtung gegen alles ausdrückt, was der Liebe zu Gott und dem Nächsten zuwiderläuft."

Bei diesen Darlegungen Tolstojs hat man die Empfindung, dafs seine vorgefafsten Ideen das Thema terrorisieren.

Das wird diesen Ideen um so leichter, weil Tolstoj trotz seines tiefen Denkens und trotz seines reichen Wissens hier nur ungenügend vorbereitet ist. Seine Meinung, dafs in den vorhandenen ästhetischen Werken die Kunst nicht als eine menschliche Thätigkeit an sich betrachtet worden sei, sondern nur als ein Genufsmittel, beruht auf einem doppelten Irrtum. Darüber hätten ihn unsere Dichter und Philosophen belehren können. Ein aufmerksamer Blick in Schillers „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" hätte ihn davon überzeugen müssen.

Schiller erkennt in der künstlerischen Thätigkeit die allseitigste, harmonischste Entfaltung der menschlichen Kräfte, eine Fähigkeit, die sinnliche Fülle des Lebendigen in sich aufzunehmen und durch die Macht des Geistes zu gestalten. Die Kunst ist ihm gleichbedeutend mit der höchsten Idee der Menschheit. Hohe Gleichmütigkeit und Freiheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden, ist die Stimmung, in der ein echtes Kunstwerk uns entlassen soll.

Tolstoj versteht unter der Kunst als Genufsmittel etwas weit Niedrigeres als unsere grofsen Dichter und Denker. Seine eigene Definition aber erschöpft in keiner Weise den Begriff der Kunst. Die Gefühlsübertragung, die er von ihr verlangt, kann auch durch einen interessanten Briefwechsel bewirkt werden. Ein Kunstwerk mufs dieser aber darum noch lange nicht sein.

Und in Tolstojs Definition ist kein Raum für die bildende

Kunst. Gleichwohl sucht Tolstoj auch sie in völliger Verkennung ihres Wesens in sein System hineinzuzwängen. Er verlangt von ihr stoffliche Wirkungen in sittlich-religiösem Sinne.

Er wundert sich darüber, dafs sich in der modernen Malerei höchstens bei unbedeutenden Malern Kunstwerke finden, welche das christliche Gefühl der Liebe zu Gott und zum Nächsten übermitteln, und dafs er kein Gemälde kenne, welches die Selbstverleugnung und die christliche Barmherzigkeit verherrliche. Wir aber wundern uns über seine Verwunderung und noch mehr über seine Beurteilung einzelner Kunsterscheinungen.

Er, der den innigen Zusammenhang zwischen Kunst und Religion betonte, verurteilt Goethes „Faust" und Richard Wagners Werke. Er weifs nicht, dafs der „Faust", der Parsifal" religiöse Kunstwerke in der tiefsten Bedeutung des Wortes sind. Er hat keine Ahnung davon, dafs er in seiner Forderung einer volkstümlich religiösen Kunst in Wagner einen Vorgänger hat, der diese Forderung weit besser zu begründen versteht. Er verurteilt Beethovens „Neunte Symphonie" und hört nicht in der Vereinigung von Schillers Worten mit Beethovens Tönen den Verbrüderungs- und Liebesruf, den er selbst als letzten Kunstzweck bezeichnet.[1])

Während unsere grofsen Meister überzeugt sind, dafs ein vom Volksgeist geschaffener überlieferter Stoff für den Dichter ein wesentlicher Vorteil ist, bringt Tolstoj ein Schaffen auf solchem Untergrunde unter die Rubrik der „Nachahmung", die kalt lasse. Als Beispiel dafür nennt er Goethes „Faust"! Ein Kunstwerk mufs seiner Meinung nach der Menschheit neue Gefühle übermitteln, und die Nachahmung eines alten Stoffes scheint ihm das auszuschliefsen. Aber er widerspricht sich selbst, wenn er in den Evangelien ein unerschöpfliches Stoffgebiet findet, welches in immer neuer Art dargestellt werden könne.

Den Wert und die Bedeutung einzelner Künstler und Kunsterscheinungen schätzt er nur von seinem besonderen ethischen Standpunkte aus, und dadurch kommt er zu merkwürdigen Resultaten: Goethe und Dickens werden in einem

---

[1]) Seine Anmerkung über die Unzulänglichkeit seines Urteils mildert einigermafsen die Wirkung solcher Aussprüche.

Atem genannt, Victor Hugos Roman „Les Misérables", Dickens' Romane, „Adam Bede" von Georges Elliot, „Onkel Toms Hütte" als die vorzüglichsten Kunstwerke bezeichnet. Was Wagner und Brahms und Böcklin und Klinger geschaffen haben, wird zur schlechten Kunst gerechnet, Wagners Werke insbesondere zur „unverständlichen" Kunst. Nach Tolstoj haben Nietzsches Ideen von einer „Elitekunst" und von „Elitemenschen" und Wagners Beispiel sehr schädlich auf die Kunst gewirkt. Die neuesten Richtungen in Frankreich auf dem Gebiete der Dichtkunst und der bildenden Kunst, insbesondere die Symbolisten, welche die Unklarheit zum Dogma erhoben, verurteilt er vollständig.

Aber auch Persönlichkeiten wie Ibsen oder Gerhart Hauptmann vermag er nicht gerecht zu werden. In Bezug auf letzteren hat er in neuester Zeit sein Urteil etwas modifiziert. „Die Weber" haben ihn im Innersten ergriffen, und er nennt dies Werk „echte, aus dem Herzen des Volkes geschöpfte Kunst". Seines eigenen Einflusses auf Gerhart Hauptmann scheint er sich nicht bewufst zu sein; ebensowenig der Thatsache, dafs er sich mit seiner Ablehnung der Schönheit als Grundlage der Kunst in Übereinstimmung mit den modernen Naturalisten befindet. Es ist bemerkenswert, dafs er, der Verfasser der „Macht der Finsternis" und der „Kreutzersonate", die moderne Kunst wegen ihrer Vorliebe für starke Kontraste und wegen ihrer Art, das Entsetzliche auszumalen, tadelt.

Freilich jener Ausartung des Naturalismus gegenüber, die mit niedriger Absichtlichkeit im Gemeinen und im Gräfslichen schwelgt, ist seine Verurteilung begreiflich. Und nicht minder begreiflich ist sie jener peinlichen Genauigkeit gegenüber, die z. B. bei Darstellung eines Mordes sich der Art eines medizinischen Berichtes nähert. Es sind mit dieser Ablehnung einer medizinischen Genauigkeit ein Teil der Kunstprinzipien des innerlich hochstehenden Zola getroffen, der (wie seiner Zeit Diderot in seinen Ansichten über das Theater und in seinem von Goethe glossierten Essai „Sur la Peinture") in der Kunst alles gelten lassen will, was in der Natur vorkommt, und die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft verwischt.

Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft hat Tolstoj

in einer besondern Abhandlung eingehend untersucht. Während Zola die moderne Wissenschaft sehr hoch achtet, hat Tolstoj keine grofse Meinung von ihr. Eine Wissenschaft um ihrer selbst willen gilt ihm ebensowenig wie eine Kunst um ihrer selbst willen. Alles, was die Wissenschaft unserer Tage geleistet hat, kommt für ihn wenig in Betracht, weil er nur Nachteile für die Mehrheit der Menschen darin sieht.

Er steht auch hier wieder auf einem ähnlichen Standpunkt wie Rousseau, der in seiner Preisschrift von 1749 die Nachteile von Wissenschaft und Kunst für die Sitten betont; und dieser Standpunkt ist um so begreiflicher, weil bei aller Verschiedenheit zwischen dem Frankreich des achtzehnten und dem Rufsland des neunzehnten Jahrhunderts eine gewisse Ähnlichkeit der allgemeinen Verhältnisse sich zeigt. Hier wie dort Überfeinerung und Frivolität in den oberen Schichten bei niedrigsten Zuständen im Volke; hohe geistige Entwicklung eines Teiles der höheren Stände, aber Barbarei und Verdumpfung der Menge. Und im allgemeinen den schwer lastenden politischen und sozialen Mifsständen gegenüber eine wachsende Gährung.

Tolstoj verurteilt jedoch nicht die Wissenschaft und die Kunst überhaupt, sondern ihre gegenwärtig herrschenden Erscheinungen. Er führt die Vergänglichkeit der philosophischen Systeme als ein Beispiel für das Unnütze solcher wissenschaftlichen Thätigkeit an. Während die Hegelsche Philosophie in seiner Jugend unbestritten geherrscht habe, sei sie jetzt völlig vergessen, weil kein Mensch mehr ihrer bedürfe.

Freilich vergifst er dabei, wie das auf wissenschaftlichem Gebiet Geleistete, sofern es bedeutend war, in tausendfachen Verbindungen weiter existiert. Seine eigene Entwicklungsgeschichte ist ein Beweis dafür.

Die moderne Wissenschaft erfüllt nach Tolstoj nicht das, was er für ihre Hauptaufgabe hält: zu lehren, wie man leben soll. Die sittlichen und sozialen Fragen sind es, die er dabei vorzugsweise im Auge hat.

Die Leiden, welche die herrschenden sozialen Zustände für die Mehrheit der Menschen mit sich bringen, erfüllen ihn mit tiefem Schmerz, und er verurteilt jene Wissenschaft, welche von einem philosophischen oder einem naturwissenschaftlichen

Standpunkt aus das Bestehende für eine Notwendigkeit erklärt und in diesem Sinn zu rechtfertigen sucht. Auch hier weist er auf jene Liebeslehren hin, die erlösend zu wirken vermögen.

Von der Wissenschaft verlangt er die Lehre, wie man zu leben habe, um der Bestimmung des Menschen gerecht zu werden und das Wohlsein der Menschheit zu fördern, von der Kunst „die Darstellung dieser Lehre“. „Die Kunst ist kein Genufs, kein Vergnügen und kein Amüsement. Die Kunst ist etwas Grofses . . . Es ist die Bestimmung der Kunst in unserer Zeit, aus dem Gebiete des Verstandes in das des Gefühls die Wahrheit zu überführen, dafs das Glück der Menschen in ihrer brüderlichen Vereinigung besteht . . . Die Kunst allein wird auf den Ruinen des gegenwärtigen Systems der Gewaltthat und des Zwanges jenes Reich Gottes gründen können, das uns allen als das höchste Ziel des menschlichen Lebens erscheint. Und es ist sehr wohl möglich, dafs die Wissenschaft, in der Zukunft, der Kunst ein anderes Ideal überliefert und dafs die Kunst dann die Verpflichtung hat, dasselbe ins Werk zu setzen. In unserer Zeit aber ist die Bestimmung der Kunst, der christlichen Kunst, die brüderliche Vereinigung der Menschen durchzuführen.“

Von dem Künstler verlangt Tolstoj, dafs er sich in Einklang mit den höchsten religiösen Auffassungen seiner Zeit befinde. Es mahnt dies Wort an Goethes Forderung, der Dichter müsse die gesamte Kultur seiner Zeit in sich aufgenommen haben und an Schillers Ruf an die Künstler:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben;
Bewahret sie! —
Sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben!“

An Richard Wagners Forderungen aber werden wir erinnert, wenn Tolstoj sagt: „Die Kunst der Zukunft, die bestimmt ist, unter allen Menschen verbreitet zu werden, ... wird den Zweck haben, das höchste religiöse Bewufstsein den künftigen Generationen kund zu thun.“

X.

Volkserzählungen und Volkslegenden.

Tolstoj rechnet alle seine eigenen Dichtungen zur „schlechten“ Kunst. Nur die kleine Erzählung „Gott sieht die Wahrheit“ [1]) und die kaukasische Novelle „Die Kosaken“ nimmt er aus. Die Novelle schien ihm der Kategorie der „Universalkunst“ anzugehören, die nach seiner Definition Gefühle ausdrückt, welche allen Menschen zugänglich sind. Mit der Erzählung „Gott sieht die Wahrheit“ wollte er ein religiöses Kunstwerk schaffen. Sie hat folgenden Inhalt:

Der braungelockte, heitere, glückliche, junge Kaufmann Aksjonow will nach Nischnij-Nowgorod zum Jarhmarkt reisen. Seine junge Frau möchte ihn davon abhalten, denn sie hat einen schlimmen Traum gehabt. Sie hat ihren Mann mit ganz grauen Haaren aus der Stadt kommen sehen. Er aber lacht sie aus.

Auf der Reise hat er im ersten Nachtquartier ein Zimmer neben einem andern Kaufmann. Früh um 4 Uhr reist er weiter.

Bei der Mittagsrast macht er sichs bequem und sitzt, Guitarre spielend, im Vorhaus. Da kommt ein Beamter mit zwei Soldaten angefahren und befrägt ihn zu seiner Verwunderung über seine Reise. Dann wird sein Gepäck untersucht. In seinem Reisesack findet man ein blutiges Messer. Er ist fassungslos, vermag kaum die Worte hervorzubringen, daſs er das Messer nicht kenne. Der Beamte aber sagt ihm, daſs der Kaufmann, der mit ihm zugleich im Nachtquartier war, ermordet und beraubt worden ist.

---

[1]) Unter dem Titel „Ein Verbannter“ in den „Volkserzählungen“, übersetzt von Goldschmidt (Reclam); nach einer brieflichen Mitteilung Löwenfelds.

Aksjonow wird gebunden und in die Stadt ins Gefängnis gebracht. Das Gericht spricht ihn des Mordes schuldig.

Seine Frau besucht ihn mit ihren Kindern im Gefängnis und fällt vor Schmerz zur Erde. Er ist grau geworden, so wie sie ihn im Traum sah. Sie frägt ihn, ob er die That gethan. „Auch du!", sagt er und bedeckt sein Gesicht mit den Händen und weint.

Er wird zu Knutenhieben und zur Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt. Nur Gott weiſs die Wahrheit; und von ihm kann Gnade kommen, so denkt er nun.

Sechsundzwanzig Jahre verbringt er in Sibirien im Gefängnis. Weiſs wie Schnee ist sein Haar, lang, schmal und grau sein Bart. Er spricht leise, betet viel. Alle lieben ihn, auch die Vorgesetzten. Seine Genossen nennen ihn Groſsväterchen, Gottesmensch.

Nun wird Makar Semjonow, ein kräftiger Mann von sechzig Jahren, wegen Diebstahls eingebracht. Er stammt wie Aksjonow aus Wladimir. Der Kaufmann hat nie mehr von den Seinen gehört. Nun vernimmt er, daſs es ihnen gut geht. Aus Makars Reden aber erkennt er, daſs der Mord, wegen dessen man ihn verurteilte, von jenem verübt wurde.

Schwermut überkommt Aksjonow, wenn er an seine Lieben zurückdenkt. Er sieht seine Frau, er sieht seine beiden Knaben, den einen im Pelzchen, den andern an der Mutter Brust, und er sieht sich selbst, glücklich, heiter, jung, und er gedenkt der Verurteilung und dessen, was darauf folgte. Er ist nahe daran, sich zu töten. Der Gedanke an Makar erweckt in ihm eine Wut, daſs er um jeden Preis Rache haben möchte. Er kann nicht schlafen.

In der Nacht entdeckt er, daſs Makar einen Durchgang gräbt, um sich zu befreien. Die aufgeschüttete Erde wird bemerkt, alle Gefangenen werden befragt, auch Aksjonow. Nach einem schweren inneren Kampfe sagt dieser, er könne die Frage nicht beantworten.

In der folgenden Nacht nähert sich ihm Makar und flüstert ihm zu: „Verzeihe mir!" Er will alles gestehen. Er weint und kann sich nicht fassen. Knutenhiebe zu ertragen, dünkt ihm leichter, als so dem Kaufmann gegenüber zu stehen.

Und Aksjonow wird plötzlich ganz leicht und frei zu Mute.

Makar Semjonow giebt sich als den Schuldigen an; aber die Nachricht, Aksjonow sei frei, kommt zu spät. Aksjonow ist tot.

Diese Erzählung ist schon 1872 entstanden. Sie steht jedoch in eben so engem Zusammenhang mit Tolstojs sittlich-religiöser Weltanschauung, wie die meist zwischen 1881 und 1885 entstandenen[1]) Volkslegenden.

Man könnte mehrere unter diesen ebenfalls religiöse Kunstwerke nennen. Freilich nicht religiöse Kunstwerke in dem umfassendsten Sinne des Wortes! Es ist Kleinkunst, aus einzelnen, bestimmten, religiösen und ethischen Ideen geboren. Aber die besten dieser Legenden erscheinen wie die poetischen Blüten jener Ideen. Inhalt und Form gehen in einander auf; die Sprache ist von biblischer Einfachheit und Volkstümlichkeit. Und wo der Dichter, der sonst nur innerhalb des wirklichen Lebens seine Stoffe fand, sich hier in das Reich des Wunders begiebt, da wächst es ihm aus dem Boden der religiösen Tradition entgegen, und innere Wahrheit durchleuchtet den äufseren Vorgang.

So in der Legende „Drei Greise". Drei uralte Männer auf einer einsamen Insel dienen Gott und den Menschen in schlichtester Frömmigkeit. Doch kennen sie nicht einmal das „Vaterunser". Klein und gebückt ist der Älteste, er lächelt wie ein Engel des Himmels. Gröfser der starke Zweite und freudigen Gemütes, düster der hochgewachsene Dritte, den die Freudigkeit der beiden andern besänftigt. Der Bischof, der über das Meer fährt, hört von ihrer seltsamen Art und will sie unterrichten. Endlich scheinen sie gelernt zu haben, was er ihnen vorsagt. Der Bischof fährt weiter. Mondbeschienen plätschert das Meer. Da erscheint etwas in der Ferne — es kommt näher und näher — es sind die drei Greise, die über das Meer kommen. Es schimmern und leuchten die wallenden Bärte, ihre Füfse bewegen sich nicht — es ist, als ob sie über das Wasser flögen. Und wie mit einer Stimme rufen sie dem Bischof zu: „Wir haben alles vergessen, lehre es uns

---

[1]) Nach einer brieflichen Angabe Löwenfelds.

wieder!“ Jetzt aber sinkt dieser vor ihnen auf die Knie: „Nicht mir steht es zu, euch zu lehren! Betet für uns Sünder!“

Keine Reflexion über den Gegensatz zwischen selbstgerechter kirchlicher Gläubigkeit und wunderwirkender, echter Herzensfrömmigkeit stört diese Darstellung.

In manchen der Legenden, die sich auf direkte Lebensvorschriften beziehen, wie z. B. in der Legende „Wie ein Teufelchen zum Branntweinbrenner wurde“, tritt das didaktische Element mehr in den Vordergrund. Aber nicht in Form von Reflexionen, sondern in der Weise so mancher Hebelschen Volkserzählung, als lebendiges Bild aus dem Volksleben.

Die Geschichte von dem Bauern, der bei den Baschkiren so viel Land kauft, als er in einem Tag umlaufen kann, aber, am Ziel angelangt, aus Überanstrengung tot zusammenbricht und nur noch so viel Erde braucht, als für ein Grab nötig ist, bedarf keines Kommentares.

In eigentümlicher Weise sind in die Geschichte vom „Taufsohn“ Lebensanschauungen des Dichters verwoben. Der Taufsohn, der in dem Palast seines geheimnisvollen Herrn Paten das verbotene Zimmer betritt, sieht von dort plötzlich, was auf der Erde geschieht. Er will dem Unheil wehren und richtet noch viel gröfseres Unheil an. Nun mufs er büfsen, bis er sich selbst innerlich gereinigt hat. Und jetzt erkennt er auch durch das, was er persönlich erlebt, dafs im Nichtwiderstand gegen das Böse die heilende Macht liegt. Ein Räuber, der ihn und andere immer und immer wieder bedrängt, wird durch seine nie erlahmende Menschenliebe endlich bezwungen und einem besseren Leben zurückgegeben.

Der Anfang der Erzählung verwertet Motive volkstümlicher Überlieferung, wie sie auch Hans Sachs in dem Schwank „Der Schneider mit dem Panier“ und in einigen seiner Petruslegenden benützt hat. Der Schlufs stimmt in merkwürdiger Weise mit einer Begebenheit aus dem Leben eines Geistlichen Namens Johannes Kant überein, von der Tolstoj doch vermutlich keine Kenntnis hatte. Durch seine Herzensreinheit bezwingt dieser ältere Kant, den Gustav Schwab in einem bekannten Gedicht gepriesen hat, eine ganze Räuberbande, die

ihn überfallen hatte. Ein ähnliches Motiv findet sich in Victor Hugos Roman „Les misérables“, der auf Tolstoj offenbar einen tiefen Eindruck gemacht hat: die Geschichte des Bischofs, der den Galeerensträfling gleich einem Bruder an seinen Tisch nimmt und dem Unglücklichen trotz aller seiner Unthaten eine nie versiegende, schonende, mitleidsvolle, rettende Liebe zeigt.

Den engen Zusammenhang zwischen wahrer Frömmigkeit und thätiger Menschenliebe zeigt Tolstoj mehrfach in kleinen Lebensbildern. Er ist davon überzeugt, dafs es keine Moral ohne Religion, wie er sie versteht, geben könne und ebensowenig eine Religion ohne werkthätige Liebe.

Bedeutungsvoll ist der Unterschied zwischen den „beiden Alten“, die nach Jerusalem pilgern wollen und in so verschiedener Weise ans Ziel kommen, als sie selbst verschieden sind. Der sparsame, reiche Jefim sieht den heiteren, gutmütigen Jelissej an den heiligen Stätten Jerusalems in lichtem Glanze allen voranstehen; und doch ist der Gefährte garnicht in Jerusalem angelangt, sondern hat unterwegs einer verhungernden Bauernfamilie, in deren Hütte er zufällig eintrat, so lange und so wirksam geholfen, bis alle einem neuen, gesicherten Leben wieder gegeben waren.

Und Ähnliches wie Jelissej erlebt der Schuster Martin Awdejewitsch in der Erzählung „Wo Liebe ist, da ist Gott“. Er ist sehr unglücklich, hat all die Seinen verloren. Im Evangelium sucht er Trost, und da ist ihm, als ob Christus ihm verheifse, er werde am nächsten Tage zu ihm kommen. Erwartungsvoll schaut er auf die Strafse. Von seiner niedergelegenen Wohnung kann er nur die Füfse der Vorübergehenden sehen, wenn er sich nicht hinausbeugt. Aber der Schuster erkennt die Art der Leute an ihrer Fufsbekleidung. Vergebens harrt er auf den Herrn. Er ruft unterdessen einen alten, vor Kälte erstarrenden Arbeiter herein, giebt ihm wärmenden Thee und sagt ihm so manche gute, erhebende Worte aus der Schrift. Ein armes Weib mit einem kleinen Kind errettet er von der Gefahr des Verhungerns und Erfrierens; den Streit zwischen einer alten Hökerfrau und einem kleinen Jungen, der ihr einen Apfel gestohlen, weifs er in bester Weise zu schlichten.

Als es Abend ist, will er das heilige Buch an der Stelle aufschlagen, wo er gestern stehen geblieben. Aber es schlägt sich von selbst an einer andern Stelle auf. Ihm ist, als ob er hinter sich Schritte höre, und eine Stimme flüstert ihm ins Ohr: „Martin, hast du mich nicht erkannt?“ Und nun erscheinen und verschwinden die Menschen, denen er im Laufe des Tages geholfen, und die Stimme ruft bei jeder Erscheinung: „Das bin ich.“

Da wird Martin fröhlich zu Mute. Er begreift nun, dafs in der That der Herr bei ihm gewesen ist. Wo das heilige Buch aber sich von selbst aufgeschlagen hatte, liest er die Worte: „Denn ich bin hungrig gewesen, und ihr habt mich gespeiset. Ich bin durstig gewesen, und ihr habt mich getränket. Ich bin ein Gast gewesen, und ihr habt mich beherberget.“

Am ergreifendsten tritt uns die Macht der Liebe, die Tolstoj immer und immer wieder verkündet, in der Legende „Wovon die Menschen leben“ entgegen.

Der Schuster Semjon will bei säumigen Kunden Geld holen und davon und von seinem wenigen Ersparten einen neuen Pelz kaufen. Aber er kann von seinen Kunden nicht das Nötige erhalten. Auf dem Heimweg sieht er hinter einer Kapelle einen zarten, nackten, frierenden Jüngling. Er will zuerst an ihm vorüber gehen, dann aber giebt er ihm, von Mitleid bezwungen, die Hälfte seiner Kleider und nimmt ihn mit nach Hause.

Seine Frau Matrena schimpft in roher Weise darüber. Aber als sie den armen Menschen näher ansieht, wird ihr Herz bewegt. Und nun lächelt der Fremde so, wie sie es nie zuvor gesehen.

Er bleibt bei den Schustersleuten und wird ein so fleifsiger und geschickter Arbeiter, dafs von nah und fern die Leute kommen, sodafs Wohlstand im Hause einzieht.

Einmal kommt ein vornehmer Herr gefahren, ein dicker, starker, grofser Mann. In hochmütigen Worten bestellt er ein Paar Stiefel aus feinem Leder, das er selbst mitbringt. Sie sollen ein Jahr halten und dann erst bezahlt werden. Auf des Gesellen Michael Zustimmung nimmt der Meister die Arbeit an. Michael schaut nicht auf den fremden Herrn, er starrt in die Ecke — und plötzlich lächelt er, und sein Antlitz wird licht. Als der fremde Herr geht, stöfst er mit dem er-

hobenen Kopf an den niedrigen Thürpfosten und schimpft gewaltig darüber.

Zu Semjons Schrecken schneidet der sonst so zuverlässige Geselle das Leder nicht für Stiefel, sondern für Totenschuhe zurecht. Aber als der Schuster ihn eben darüber zur Rede stellen will, kommt eilig ein Diener des fremden Herrn und bestellt die Stiefel ab; denn der Herr ist während der Heimfahrt gestorben und braucht nur noch Totenschuhe.

Sechs Jahre ist Michael bei dem Schuster. Beide sitzen einst bei der Arbeit. Da kommt eine Frau mit zwei kleinen Mädchen von sechs Jahren, um für diese Stiefel zu bestellen. Das eine der kleinen Mädchen hinkt. Michael schaut die Kinder unverwandt an. Die Frau erzählt, dafs es nicht ihre Kinder sind. Sie hat sie angenommen, weil die Mutter nach der Geburt der Zwillinge gestorben, der Vater ein paar Tage zuvor von einem Baum erschlagen worden war, als er Holz fällte. Sie liebt die kleinen Mädchen mehr, als sie eigene Kinder lieben könnte, und sie und ihr Mann sind in der Lage, reichlich für die Kleinen zu sorgen.

Bei dieser Erzählung geht eine eigentümliche Verwandlung mit Michael vor. Er lächelt, und ein Leuchten geht von ihm aus.

Und nun erfahren die Schustersleute, wen sie sechs Jahre bei sich beherbergt hatten: Michael war ein Engel im Himmel, und Gott sandte ihn aus, die Seele einer Wöchnerin zu holen. Aber die Frau weinte und bat um ihr Leben; denn wer solle für die Kinder sorgen? Da hatte Michael Mitleid und flog ohne ihre Seele zurück zu dem Herrn. Aber Gott gebot ihm, zu gehorchen und dann so lange auf der Erde zu bleiben, bis er erfahren habe, „was in den Menschen ist, was ihnen nicht gegeben ist, und wovon die Menschen leben".

Als er die Seele der Wöchnerin nahm, drückte deren Körper das Füfschen eines der Mädchen. Michael aber fielen bei seinem Fluge die Flügel ab. Als ein nackter frierender Mensch fiel er zur Erde.

Als Semjon an der Kapelle zu ihm zurückkehrte, erkannte Michael Gott in dessen Antlitz. Und er erkannte Gott in dem Antlitz der Frau, als das Mitleid ihren Eigennutz verdrängte. Und der Engel hatte damals zum ersten Mal ge-

lächelt; denn er begriff nun das erste Wort Gottes und erkannte, dafs in den Menschen Liebe ist.

Als jener Fremde Stiefel bestellte, sah Michael hinter ihm den Todesengel stehen, und er begriff das zweite Wort Gottes und wufste, dafs den Menschen nicht verliehen ist, zu wissen, wessen sie für ihren Körper bedürfen. Und er lächelte zum zweiten Male.

Zum dritten Mal aber lächelte er beim Anblick jener Frau mit den beiden kleinen Mädchen. Denn nun erkannte er das dritte Gotteswort und wufste, dafs die Menschen von der Liebe leben.

Und von dem Engel fielen die irdischen Hüllen ab und er erschien als eine Lichtgestalt. Und seine Stimme klang wie vom Himmel herab, und er sprach von der Liebe. „In wem Liebe ist, in dem ist auch Gott; denn Gott ist die Liebe.“ Und er sang das Lob Gottes, und das Haus erdröhnte von seiner Stimme. Die Decke that sich auf, und eine Feuersäule reichte von der Erde bis zum Himmel. Und auf seinen Flügeln hob sich der Engel empor. Semjon aber und die Seinigen knieten vor der himmlischen Erscheinung.

In der Schrift „Gottes Reich ist in euch“ spricht Tolstoj von den verschiedenen Lebensauffassungen, die zu verschiedenen Zeiten geherrscht haben. Zwei solcher Auffassungen sind nach seiner Ansicht bereits durchlebt. Die erste vertritt die Interessen des persönlichen, tierischen Lebens. Die zweite die der Familie, des Stammes, des Staates. Die dritte aber steht nicht unter solchen Einschränkungen. Sie ist universell; ihr Lebensprinzip ist die Gottheit selbst. Es ist die christliche Lebensauffassung.

Wenn Tolstojs Zeitgenosse Ibsen in seinem Drama „Kaiser und Galiläer“ das neue dritte Reich aus der Vereinigung antiker und christlicher Kultur hervorgehen lassen will, wenn unser gröfster Dichter solche Vereinigung in einem tiefen und umfassenden Sinn in seiner Faustdichtung schon dargestellt hatte, — Tolstoj kennt nur eine Macht, die dem kommenden Leben zu Grunde liegen könnte: die von allen kirchlichen Zusätzen gereinigte Lehre Christi. Neben ihr verschwindet für ihn der Reichtum und die Mannigfaltigkeit aller sonstigen Lebensmächte.

Erwarten wir, was seine Ehrfurcht gebietende Persönlichkeit uns noch weiter zu sagen hat!

Druck von Hugo Wilisch, Chemnitz.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XI.

Ferdinand Freiligrath als Uebersetzer.

Von
Dr. Kurt Richter.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1899.

Vorwort.

Als ich auf Anregung von Herrn Professor Dr. Max Koch in Breslau daran ging, Ferdinand Freiligraths Uebersetzungen einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, vermutete ich noch nicht, in welchem Grade diese Arbeit auch geeignet sein würde, Aufschlüsse über des Dichters eigenes poetisches Lebenswerk zu geben. Je weiter ich aber in meiner Untersuchung fortschritt, desto mehr befestigte sich in mir die Ueberzeugung, dass Freiligraths Verdeutschungen nicht nur um ihrer selbst willen Beachtung verdienen, sondern dass sie auch von hervorragender Bedeutung für das richtige Verständnis Freiligrathscher Poesie überhaupt sind.

So darf ich wohl hoffen, dass die vorliegende Schrift nicht ganz ohne Wert für die Beurteilung der Stellung Freiligraths in der deutschen Litteraturgeschichte sein werde.

Breslau, im August 1899.

Dr. Kurt Richter.

Inhalt.

I.

Einleitung.

Der Dichter des „Löwenritts“ ist, obwohl die Zeit seiner grössten Fruchtbarkeit in der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts liegt, noch heute unvergessen. Allerdings leben nur noch wenige Gedichte Freiligraths[1]) im Gedächtnis der Nachwelt fort, wie z. B. „Löwenritt“, „Prinz Eugen, der edle Ritter“, „O lieb', so lang du lieben kannst“, „Hurrah, Germania!“, „Die Trompete von Gravelotte“; vielleicht, dass man sich noch hie und da eines seiner politischen Lieder erinnert. Wie gering ihre Zahl aber auch sein mag, sie genügen, um ihrem Verfasser einen Ehrenplatz in der deutschen Litteraturgeschichte zu sichern.

Unbekannter, und doch untrennbar mit Freiligraths Poesie verbunden, sind seine Uebersetzungen fremder Dichtungen. Wie kaum bei einem andern Dichter, der zugleich Uebersetzer war, sind diese beiden Thätigkeiten bei ihm durch mannigfache Beziehungen miteinander verwoben und daher beide gleich wichtig für die Beurteilung seines Geisteslebens.

---

[1]) Vgl. Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. Von Wilhelm Buchner. 2 Bde. Lahr 1882. — Rede auf Ferdinand Freiligrath gehalten am 7. September 1867 zu Darmstadt von Berthold Auerbach. Darmstadt 1867. — Ferdinand Freiligrath. Ein biographisches Denkmal von Schmidt-Weissenfels. Stuttgart 1876. — Ferd. Freiligrath. Von Rich. M. Meyer. Feuilleton der „Allgemeinen Zeitung“ vom 24. Januar 1897. — Gisberte Freiligrath, Beiträge zur Biographie Ferd. Freiligraths. Minden 1889. — Erinnerungen aus der Jugendzeit. Von Julius Rodenberg. Ferdinand Freiligrath. Deutsche Rundschau, 15. März, 1. April und 1. Mai 1898. — Paul Besson, Ferdinand Freiligrath. Paris 1899.

Schon zwei äussere Thatsachen beweisen den innigen Zusammenhang zwischen Freiligraths Dichten und Uebersetzen. Einmal erfahren wir nämlich von ihm selbst, wie er durch fremde Autoren sozusagen auf die Dichtkunst hingelenkt wurde. Sein glänzendes Sprachtalent, das sich schon auf der Schule offenbarte und sich ausser in den klassischen Sprachen besonders in der Erlernung des Französischen, Englischen und Italienischen schulte, liess ihn zuerst Genuss im Lesen fremder Dichtungen finden. Wir erfahren, dass seine erste grössere Gedichtsammlung aus Uebersetzungen französischer, englischer und italienischer Gedichte bestanden hat, die er im Winter 1826/27, also im jugendlichen Alter von 17 Jahren, vereinigt hatte.[1]) Andrerseits ist Freiligrath auch in seiner besten Schaffensperiode nie seiner Uebersetzerthätigkeit untreu geworden, sondern hat sie bis in sein letztes Lebensjahr fortgesetzt. Allerdings haben auch mannigfache Lebensschicksale Einfluss auf diese Thätigkeit ausgeübt. Oft genug war es die Not des Lebens, die ihn zu dieser Art poetischen Schaffens trieb. Aber auch günstige Verhältnisse haben an diesem Drange nichts zu ändern vermocht. Freiligrath war es immer ein Bedürfnis, in Stunden, in denen er zu eigener dichterischer Thätigkeit unfähig war, aus den Geisteswerken fremder Dichter sich Anregungen zu holen und sich sein poetisches Handwerkzeug blank zu erhalten, indem er fremdsprachige Poesie mit vollendeter Meisterschaft übersetzte. Er äussert sich selbst in mehreren seiner Briefe darüber, so z. B. wenn er sagt[2]): „. . . . . . Also ich dichte? Und nun höre, was? Dass es für einen

. . . . téméraire auteur,
(Qui) pense de l'art des vers atteindre la hauteur
(Boileau, Art Poétique)

natürlich sehr bildend ist, wenn er, ehe er selbst genugsame Selbständigkeit besitzt, die Erzeugnisse fremder Zungen treu, und doch den Ansprüchen des Schönheitsgefühls genügend, metrisch übersetzt, wirst du mir zugestehen.“ Ein anderes Mal erwähnt Freiligrath seine Uebersetzungen von Victor Hugo

---

[1]) Vgl. Buchner I, 39.
[2]) a. a. O. I, 78.

und setzt hinzu: „für die formale Weiterbildung immerhin von Moment“. [1])

Wie sehr aber innerer Drang, nicht äussere Umstände, ihn zum Dolmetschen trieb, geht am klarsten aus folgender Aeusserung hervor[2]): „. . . . . Ich glaube nun einmal“, heisst es da, „die Gabe der poetischen Uebersetzung in einem Grade zu besitzen, der es mir zur Pflicht macht, sie nicht brach liegen zu lassen, sondern durch sie nach Kräften zur Vermittlung bedeutender ausländischer Talente bei unsern Landsleuten beizutragen. Die Masse des miss- und absprechenden Publikums weiss gar nicht, was es heisst, etwas Poetisches poetisch zu übersetzen. Ein Gedicht will anders behandelt sein, als Boz'sche Reiseskizzen oder ein Roman von Cooper, Marryat und Bulwer.“

Und wenn Freiligrath an Lewin Schücking schreibt[3]): „Ich muss, selbst für poetische Uebersetzungen, auf Inspiration warten“, so ist das durchaus keine Phrase. Allerdings könnte man dem auch andere Aeusserungen gegenüberstellen, in denen Freiligrath z. B. von „litterarischer Handlangerarbeit“ [4]), vom „fluchwürdigen Helotenwerk“ des Uebersetzens[5]), von „solcher Bosselei“ [6]) spricht. Man darf aber nicht vergessen, dass es sich in diesen Fällen immer um Arbeiten handelt, die er auf Antrag irgend eines Verlegers übernommen hat, nicht um seine poetische Ausbildung zu fördern, sondern um sich einen bescheidenen Nebenverdienst zu verschaffen. Wir können nachfühlen, wie erniedrigend ihm ein derartiges Verhältnis erschienen sein mag, wenn wir kurz nach seiner ersten Erfahrung in dieser Hinsicht (mit dem Buchhändler Sauerländer) folgenden Satz in einem seiner Briefe lesen[7]): „O diese deutschen Verlagshändler! Wehe dem Poeten, der sich durch Vorschüsse oder dergl. zu ihrem Leibeigenen macht! Ich habe mich, Gott sei Dank, emanzipiert und will eher Stein karren, ehe ich Verse im Taglohn mache!“

[1]) a. a. O. I, 406.
[2]) a. a. O. II, 38.
[3]) a. a. O. I, 180.
[4]) a. a. O. I, 198.
[5]) a. a. O. I, 238.
[6]) a. a. O. II, 228.
[7]) a. a. O. I, 232/233.

Der Umstand, dass sich Freiligraths Beschäftigung mit poetischen Uebersetzungen durch sein ganzes Leben hindurchzieht, sowie seine in Obigem gekennzeichnete hohe Auffassung von dieser Thätigkeit rechtfertigen den Versuch, seinen Uebersetzungen grössere Aufmerksamkeit zu schenken, ihre Bedeutung im einzelnen darzulegen und ihre Stellung in seinem Lebenswerk zu schildern.

Im wesentlichen sind es nur zwei Sprachen, deren Litteraturschätze Freiligrath uns zu übermitteln getrachtet hat, die französische und die englische. Und auch mit der ersteren beschäftigte er sich nur so lange, bis äussere Verhältnisse und innere Neigung ihn ganz zur englischen, beziehungsweise amerikanischen Poesie hinüberzogen. Trotzdem nehmen aber seine Uebersetzungen aus dem Französischen in seiner ersten Schaffensperiode einen breiten Raum ein. Und da sie einerseits ihrem ganzen Wesen nach von den englischen grundverschieden sind, andrerseits auf den jungen Freiligrath besonders mächtig eingewirkt haben, so sei mit ihnen begonnen.

II.

Uebersetzungen aus dem Französischen

Victor Hugo[1]) ist derjenige französische Dichter, von dessen Werken Freiligrath am meisten übersetzt hat. Allerdings war V. Hugo, als Freiligrath seine Gedichte zu übertragen begann, noch nicht der anerkannte Führer der französischen Romantiker, sondern der Jüngling, der, bald hier, bald dort seine Stoffe suchend und sie nach verschiedenen Mustern bildend, seine eigentliche Veranlagung noch nicht erkannt hatte. Denn obgleich er zwischen 1822 und 1840 seine gehaltreichen lyrischen Sammlungen veröffentlichte und in derselben Zeit auch ein Hauptwerk des französischen romantischen Romans, „Notre-Dame de Paris“ (1831), neben anderen Arbeiten dieser Art erschien, war Hugos Hauptbestreben doch, das Theater zu reformieren, und in dieser Absicht schrieb er von 1830 bis 1843 eine grosse Anzahl von Dramen. Aber Victor Hugo war weder Romanschriftsteller noch Dramatiker. Die Helden und Heldinnen seiner Romane und Dramen sind erkünstelte Wesen, die nur in der Phantasie ihres Schöpfers leben und in abenteuerlichen Lagen noch abenteuerlichere Thaten verrichten. Wenn sie auch seinerzeit mit tosendem Beifall begrüsst wurden, so war dies wohl mehr ein Ausfluss der damals allgemein vorherrschenden romantischen Anschauungsweise als des ästhetischen Wertes der meisten dieser Dichtungen. Unsrer Zeit muten sie fremd an, obwohl „Hernani“ und „Ruy Blas“ noch nicht völlig von der französischen Bühne verschwunden sind. Victor Hugos leb-

---

[1]) Vgl. Barbou, Victor Hugo et son temps, übersetzt von O. Weber, Leipzig 1883. J. V. Sarrazin, Victor Hugos Lyrik, Programm. Baden-Baden 1885.

hafter Geist trug sich mit so grossen dichterischen Plänen, dass es ihn drängte, sich auf allen Gebieten der Litteratur zu versuchen.

Und trotz aller ihrer Mängel behaupten die Hugoschen Romane und Dramen doch ihren Rang in der Litteraturgeschichte, schon weil sie alle beweisen, dass Hugo ein Meister des Wortes und des Verses ist. Von allen französischen Schriftstellern hat er wahrscheinlich die meisten Wörter angewendet und sie zu glänzenden Sätzen gefügt. Er entlehnt seinen Wortschatz der Ausdrucksweise aller Berufsarten und eröffnet dadurch seiner Muttersprache neue Gebiete. Dieselbe Meisterschaft hat er über den Vers. Er lauscht der Klangwirkung der Worte, passt sie dem Sinne an, und so fliessen die Verse ihm wohltönend von den Lippen, wie sonst nur selten einem Dichter.

Wenn die Wortfülle und der Wohllaut der Verse mit eine Hauptursache der zeitweiligen grossen Erfolge von Hugos Romanen und Dramen waren, so gilt dies in noch höherem Masse von dem eigentlichen Gebiet seiner Muse, der Lyrik. Obgleich die einzelnen Abschnitte sich nur um einen engen Gedankenkreis bewegen, erwecken sie im Leser durch ihre eindringliche Sprache doch einen Reichtum von Vorstellungen und lebhaften Empfindungen. In grossartiger, bilderreicher Sprache weiss Victor Hugo stets für einen Gedanken die entsprechende sinnliche Vorstellung zu finden, und selbst wenn ihn die Sucht, für einen Gedanken neue Einkleidungen zu finden, mitunter zu weit fortreisst, muss man noch das gewaltige Sprachgenie bewundern.

Ein andrer Umstand, der viel zu den Erfolgen Victor Hugos beigetragen hat, ist das Verständnis, das er den grossen, seine Zeit bewegenden Fragen entgegengebracht hat, und die Begeisterung, mit der er in dem Kampfe der Meinungen seine Ansichten in glänzenden Versen verteidigt hat. Wie sehr sich diese Anschauungen auch im Laufe der Zeiten geändert haben mögen, ein Gedanke, eigentlich der Grundgedanke aller Victor Hugoschen Poesie, bricht immer wieder hervor: die Liebe zu den Schwachen und Unterdrückten, gleichviel ob diese uns in der Gestalt des Kindes, des Proletariers, der gefallenen

Grösse, des Sklaven u. s. w. oder auch schlecht behandelter Tiere entgegentreten. Victor Hugo scheut sich nicht, die allgemeine Aufmerksamkeit auf haarsträubende Zustände zu lenken und die Dinge mit dem richtigen Namen zu nennen; aber als echter Dichter bleibt er nicht an der einzelnen Thatsache haften, sondern sie wird ihm zum Symbol, zum Ausgangspunkt einer Fülle allgemeiner Betrachtungen.

Dass es für Victor Hugo kein Gebiet gibt, das er nicht in seinen Versen gestreift hätte, deuten z. T. schon die Namen der einzelnen Sammlungen an („Odes“ 1822, „Orientales“ 1827, „Feuilles d'automne“ 1831, „Chants du crépuscule“ 1835. „Voix intérieures“ 1837, „Rayons et Ombres“ 1840). Und wenn es auch zu weit führen würde, den Inhalt einer jeden näher zu skizzieren, so sei doch darauf hingewiesen, dass Victor Hugo bis dahin fremde Gebiete der Poesie eröffnet hat. Vor allem die „Orientales“ stammen aus einer Welt, die bis dahin nur ganz flüchtig von der französischen Dichtung gestreift worden war.

Wie konnte es anders sein, als dass Freiligrath bei seiner frühzeitigen Vorliebe für fremde Sprachen und deren Poesie bald eine lebhafte Neigung zu einem Dichter empfand, der, wie selten einer vor ihm, die französische Sprache handhabte, und der von den bisherigen Bahnen der französischen Dichtkunst abwich, um seine eigenen, neuen Wege zu gehen? Musste nicht sein Herz, dessen Gefühlen er selbst schon in phantasiereichen Gedichten gelungenen Ausdruck gegeben hatte (z. B. im „Moosthee“), beim Lesen der heissblütigen französischen Verse höher schlagen? Und werden sie ihn nicht zur Uebertragung in seine Muttersprache gereizt haben?

Schon aus dem Jahre 1829 ist ein Heft erhalten, „Gedichte aus fremden Sprachen, im Versmasse des Originals übertragen, mit Ausnahme Horazischer Oden, die ich in gereimten Versen übersetzt habe“.[1]) Dass dieses auch Uebersetzungen von Victor Hugoschen Gedichten enthalten hat, ist wohl unzweifelhaft. Diese haben also mit als die ersten Zeugen der Dolmetscherthätigkeit Freiligraths zu gelten. Später hat dann Freiligrath einzelne Uebersetzungen in Zeitungen er-

---

[1]) Vgl. Buchner I, 39.

scheinen lassen (wie ja die meisten seiner Jugendgedichte), so z. B. „Das Lebewohl der arabischen Wirtin“ im Jahrgang 1835 des Lippischen Magazins. Vor ein grösseres Publikum zu treten, bot sich ihm aber zum erstenmal Gelegenheit, als der Buchhändler Sauerländer ihm im August 1835[1]) die Uebersetzung der Victor Hugoschen „Odes et Poésies diverses“ antrug. Freiligrath nahm dieses Angebot mit Freuden an, so dass der erste Band, der seinen Namen tragen sollte, nur Uebersetzungen enthielt, — gewiss ein merkwürdiger Zufall, der übrigens auch bei Lessing zu beobachten ist, und der um so bedeutungsvoller erscheint, wenn man sich daran erinnert, dass auch die letzten poetischen Arbeiten Freiligraths Uebersetzungen waren.

Mit Feuereifer ging der junge Dichter an die Arbeit, und wenn sich der Eifer auch bald abkühlte, so konnten die Uebersetzungen doch 1836 bei Joh. Dav. Sauerländer in Frankfurt a. M. erscheinen unter dem Titel „Oden und vermischte Gedichte, deutsch von F. F.“ als 9. Band der Gesamtausgabe von Victor Hugos Werken. Freiligrath hat diese Ausgabe von Amsterdam aus besorgt. Im 11. Bande finden sich dann die Uebersetzungen der „Dämmerungsgesänge“, und der 16. Band brachte neben O. L. B. Wolffs Uebersetzung der „Orientalen und Balladen“ auch sechs Uebersetzungen von Freiligrath. Als massgebend für uns muss aber heute der 4. Band der „Gesammelten Dichtungen“[2]) gelten. Zwar hatte Freiligrath schon 1845 eine neue Ausgabe seiner Uebersetzungen aus Victor Hugo veranstaltet, die nicht etwa einen Abdruck der früheren bietet, sondern mehrfach umgearbeitet ist. Von den Oden und vermischten Gedichten hatte er 33, von den Dämmerungsgesängen 6 Gedichte in diese Sammlung nicht aufgenommen; dafür sind den 6 Orientalen und Balladen 9 weitere, offenbar nachträglich übersetzte oder in der Verdeutschung verbesserte beigefügt. Aber selbst diese Auslese vermochte Freiligrath im Alter noch nicht ganz zu befriedigen. Die Ausgabe von 1870 bringt wohl im allge-

[1]) a. a. O. I, 126.

[2]) Ferdinand Freiligraths gesammelte Dichtungen, 5. Aufl. 6 Bde. Stuttgart 1886. Auf diese Ausgabe beziehen sich alle Citate.

meinen dieselben Gedichte wie die von 1845, jedoch sind einige Uebersetzungen abermals nicht aufgenommen worden, so dass das ganze Werk jetzt 27 Oden und vermischte Gedichte, 15 Orientalen und Balladen, 1 Gedicht aus den Herbstblättern und 15 Dämmerungsgesänge enthält. Man ersieht aus diesen Einzelheiten, dass es Freiligrath sehr ernst mit seinen Uebersetzungen nahm. Er war sich wohl bewusst, dass in der auf Bestellung gelieferten Ausgabe von 1836 sich manches Unreife befand,[1]) und fühlte daher später das Bedürfnis, diese Ausgabe zu sichten, sie zu verbessern und zu erweitern. Besonders beachtenswert ist da z. B. auch, dass eine übersetzte Strophe, die er in einem Briefe an Gustav Schwab wegen der Schönheit der Sprache mit berechtigtem Stolze hervorhebt,[2]) sich später gar nicht mehr findet: also auch sie ist der strengen Selbstkritik ihres Verfassers zum Opfer gefallen.

Was die Stoffe der einzelnen Gedichte anlangt, so sind diese ja meistens durch die Gruppe, zu der sie gehören, genügend charakterisiert. Die Oden und vermischten Gedichte lassen sich am schwersten unter einem gemeinschaftlichen Gesichtspunkte zusammenfassen; sie behandeln verschiedene Themen, Ereignisse aus der Geschichte, Naturereignisse u. s. w. oder sind lyrische Ergüsse. Die Orientalen bringen, wie ja schon ihr Name sagt, orientalische Stoffe, d. h. der Hintergrund derselben ist immer entweder die gelbe Wüste mit ihren Bewohnern, das pyramidengeschmückte Aegypten oder das an Erinnerungen reiche Palästina. Geschichtliche Ereignisse, die sich auf diesem Boden abgespielt haben, oder Empfindungen, die den Orientalen bewegen (wenigstens nach des Dichters Ansicht), werden in schwungvoller, bilderreicher Sprache besungen. Das eine Gedicht, das den Herbstblättern entnommen ist, preist die Anmut des Kindes, während die Dämmerungsgesänge Gedichte satirischen Inhalts, ferner Liebeslieder und Allegorien enthalten.

Die Form der französischen Originale ist sehr mannigfaltig. Wie nicht anders zu erwarten ist, herrscht der Ale-

---

[1]) Vgl. Buchner I, 159, 233. 238.

[2]) a. a. O. I, 160.

xandriner vor; doch beschränkt sich Victor Hugo durchaus nicht auf diesen allein. Die Strophenformen bieten durch die verschiedensten Reimschemen reiche Abwechslung. So weisen z. B. die Strophen, die aus Alexandrinern zusammengesetzt sind, neben der regelmässigen Form, die abwechselnd männliche und weibliche Reimpaare zeigt, noch folgende Reimschemen auf: a b a b, a a b a b, a b a a b, a b b a b, a a b c c b, a b a b c d d c, wobei die Verkürzung der dritten und sechsten, bezw. zweiten und fünften, oder auch nur der zweiten oder fünften Zeile in einen 8-, bezw. 9-Silbner der Strophe mehr Leben verleiht. Die andern noch vorkommenden Strophenformen sind aus 6-, bezw. 7-Silbnern, 8-, bezw. 9-Silbnern und 10-, bezw. 11-Silbnern zusammengesetzt, die teils paarig, teils kreuzweise gereimt sind, teils auch Reimschemen wie die oben erwähnten oder ganz eigenartige wie a a a b c c c b und dessen Permutationen aufweisen.

Um sich ein richtiges Urteil darüber zu bilden, wie Freiligrath sich dieser Formenfülle gegenüber verhalten hat, wird man die Frage wohl zunächst verallgemeinern und sich Klarheit darüber verschaffen müssen, ob und inwieweit ein Uebersetzer die äussere Form seiner Vorlage ändern darf.

Nun ist ja unbestreitbar, dass Form und Inhalt eines Gedichtes durch innige Wechselbeziehung miteinander verknüpft sind,[1]) so dass auch der Uebersetzer die erste nicht willkürlich von dem zweiten trennen darf. Aber trotzdem oder gerade vielleicht deshalb werden nicht alle Uebersetz-

---

[1]) Vgl. Goethe über die verschiedenen Uebersetzungsarten in „Dichtung und Wahrheit", 11. Buch. Bd. 22, S. 45. Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans. Uebersetzungen. Bd. 4, S. 359—362. Hempelsche Ausgabe. — A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache. Horen 1795, 11 St. 1796, 1 u. 2 St. — Tycho Mommsen, Die Kunst des Uebersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche. 2. verm. Aufl. Frankfurt a. M. 1886. — Paul Cauer, Die Kunst des Uebersetzens. Berlin 1894. — Ueber das wahre und falsche Ideal der Uebersetzung antiker Dichter. Vortrag des Oberlehrers Dr. Brieger, Verhandlungen der 32. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig 1878. — Albert Waag, Ueber Herders Uebertragungen englischer Gedichte, Heidelberg 1892. — F. Maychrzak, Lord Byron als Uebersetzer. Englische Studien, XXI und XXII.

ungen gleich zu behandeln sein. Bei antiken Gedichten ist der Inhalt an und für sich meistens schon einer Anschauungswelt entnommen, der der moderne Leser fremd gegenübersteht, und auch die Form wird meistens erheblich von den ihm geläufigen abweichen. Da nun die Aufgabe der Uebersetzungskunst ist, das Verständnis fremder Autoren zu erleichtern, so wird der Uebersetzer antiker Stoffe grosse Schwierigkeiten zu überwinden haben, um die Eigenart seiner Vorlage hervortreten zu lassen. Er darf nicht einfach die Sätze des Originals Wort für Wort übertragen und diese dann in die ihm vorliegende Versart hineinzwängen, sondern er muss Ausdrücke und Formen suchen, die dem Leser nicht ganz ungewohnt sind, ihn andrerseits aber auch empfinden lassen, dass er es mit einer eigenartigen Dichtung zu thun hat. Dadurch wird aber bei antiken Vorlagen manche Abweichung in Sprache und Versmass bedingt. Anders verhält es sich mit den Verdeutschungen moderner fremder Litteraturerzeugnisse. Im allgemeinen behandeln letztere dieselben Gegenstände wie unsere eigene Dichtung, wenn sich auch infolge nationaler Gegensätze gewisse Unterschiede zeigen. Die Wiedergabe des Inhalts einer fremden Dichtung wird daher einem deutschen Uebersetzer weniger schwer fallen, und auch die Formen der modernen Litteraturen sind bei den regen Beziehungen zwischen den einzelnen Völkern ungefähr dieselben. Sehr verschieden aber in den Sprachen ist der Lautcharakter, der Wortton. Diesen so wiederzugeben, dass die Uebersetzung auch in dieser Hinsicht ein Abbild der Vorlage gibt, wird immer schwieriger in dem Masse, wie die Sprachen in der Accentuierung sich von einander entfernen. Um nun darin einen gewissen Ausgleich herbeizuführen, wird der Uebersetzer sorgfältig die Grundbedingungen der beiden Sprachen, mit denen er sich beschäftigt, studieren müssen; er wird daher mitunter ein Abweichen von seiner Vorlage, besonders in der Form, nicht vermeiden können, ohne der Treue seiner Uebersetzung zu schaden. Denn ein französischer Alexandriner z. B. macht nun einmal einen ganz anderen Eindruck wie ein deutscher, während ein fünffüssiger jambischer Vers im Deutschen oft der Wirkung eines französischen Ale-

xandriners nahe kommen kann. Ebenso ist leicht einzusehen, dass bei reimlosen Versen, besonders wenn es sich um freie Rhythmen handelt, der Uebersetzer eher einmal einen anders gebauten Vers wird wählen können, und dass er sich bei nichtstrophischen Gedichten nicht ängstlich an die Zahl der Zeilen zu halten braucht, was bei strophischer Gliederung natürlich durchaus unerlässlich ist.

Freiligrath ist vor der Schwierigkeit, die eine der eigenen Sprache so fremde Metrik wie die Victor Hugos ihm entgegenstellt, nicht zurückgeschreckt.[1]) Als Grundsatz galt ihm, die fremde Form nach Möglichkeit beizubehalten. Wenn er nun in 19 Uebersetzungen, die im Original im wesentlichen aus Alexandrinerstrophen bestehen, das Versmass ändert, indem er Verse von vier oder fünf Jamben anwendet, so wird man hierin ein beabsichtigtes Abweichen erkennen müssen. Man kann nämlich die Beobachtung machen, dass die Orientalen, in denen es sich vorwiegend um Schilderungen von thatsächlichen Verhältnissen, weniger um lyrische Empfindungen oder philosophische Spekulationen handelt, bis auf eine, „Mondschein“, („Navarin“ und „Der Schleier“ sind auch im Original in einem kürzern Versmass abgefasst) in Alexandrinern wiedergegeben sind, während lyrische Gedichte und solche, die mehr den Charakter des Liedes oder der Ballade tragen, in einer kürzeren Form, gewöhnlich in fünffüssigen jambischen Versen, übersetzt sind, da diese sich den behandelten Stoffen besser anpassen als der der deutschen Sprache und dem deutschen Ohre ungewohnte Alexandriner. Gedichte, die schon im Französischen eine kürzere Form zeigen, verdeutscht Freiligrath in demselben Versmass.

Bei näherer Betrachtung wird sich aber herausstellen, dass der Alexandriner Freiligraths in manchen Einzelheiten von dem französischen abweicht. Freiligrath war sich bewusst,

---

[1]) Ueber Freiligrath als Uebersetzer existieren zwei kürzere Aufsätze, die indessen keine kritische Betrachtungen sind und auch wohl nicht sein wollen: Dr. Otto Weddigen, Ferdinand Freiligrath als Vermittler englischer und französischer Dichtung und seine Bedeutung für die Weltlitteratur. Herrigs Archiv, Bd. 66, 1—16. — Ferd. Freiligrath as a Translator. By Mrs. Freiligrath-Kroeker. Cosmopolis, Juli 1898.

dass die Eigentümlichkeit der deutschen Sprache eine freiere Form verlangte.

„Spring an, mein Wüstenross aus Alexandria!
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!“

sagt er selbst von seinem Alexandriner, ihn damit in bewussten Gegensatz zu dem französischen stellend. Eine der Regeln z. B., die in letzterem mit grösster Peinlichkeit beobachtet wurde, und die viel zur Verknöcherung der französischen Metrik beigetragen hat, verbietet das Enjambement, d. i. das Uebergreifen der Konstruktion eines Verses in den andern. Und wenn sich die französischen Dichter auch allmählich von dieser Beschränkung befreit haben, so galt sie doch auch Victor Hugo in seiner ersten Schaffensperiode als Regel, von der er sich nur selten entfernt. Freiligrath dagegen hält sich durchaus nicht daran, sondern wendet das Enjambement nach Belieben an. Auch den Hiatus vermeidet Freiligrath nicht mit der in der französischen Metrik in diesem Punkte üblichen Sorgfalt, wie manche seiner Uebersetzungen beweisen.

In einer Hinsicht schliesst sich der deutsche Uebersetzer stets eng an seine Vorlage an: Art und Reihenfolge der Reime sind immer dieselben wie im Original. Nur in einem einzigen Falle, in dem Gedichte „Einsam am Fuss des Turmes“, ist er hiervon abgewichen; denn diese Uebersetzung ist überhaupt nicht gereimt, wie sie auch vier Pluszeilen aufweist, was sonst nie vorkommt.

Ueber die Reinheit der Reime lässt sich kein so günstiges Urteil fällen wie über die bisher besprochenen Einzelheiten; man muss nämlich zugestehen, dass diese im allgemeinen wenig streng durchgeführt ist, was ja z. T. in der Schwierigkeit der Reimschemen seinen Grund hat. Reime wie Geschick—Glück, kennte —könnte, Zeiten—deuten, treu—herbei u. s. w. sind nicht allzu selten. Als Eigentümlichkeit Freiligraths, die er aber mit andern Nord- und Mitteldeutschen, z. B. Goethe, teilt, muss erwähnt werden, dass Wörter mit gutturalem g am Ende sehr häufig bei ihm mit solchen auf ch reimen. Für ihn bestand eben kein Unterschied in der Aussprache dieser beiden Konsonanten in dieser Stellung.

Eine genaue Erörterung der Sprache und Stilmittel, die Freiligrath in seinen Uebersetzungen angewendet hat, wird als Gesamtergebnis zeigen, dass die Uebersetzungen nicht nur getreu, sondern auch poetisch und schön sind. Freiligrath hat nie die Grenze überschritten, die eine Uebersetzung von einer freien Bearbeitung trennt; einige Uebersetzungen sind von geradezu bewundernswerter Treue, ohne dass der Sprache irgendwie Gewalt angethan wird (z. B. „Bounaberdi", „Die Fee und die Peri", der fünfte Abschnitt in „An Louis B." u. a. m.).

Gewisse Veränderungen werden bei Uebersetzungen natürlich immer notwendig sein, besonders aber bei Uebersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche, d. h. aus einer Sprache in eine andere, die von ihr grundverschieden ist. So ist die französische Sprache z. B. reich an einsilbigen Wörtern, während sich die deutsche eines Ueberflusses hieran nicht erfreut; die französischen Konstruktionen sind genauer als die deutschen Satzgefüge, die allerdings grössere Mannigfaltigkeit hiefür entschädigt. Bedenkt man ferner, dass Freiligrath oft ein anderes Versmass als das der Vorlage wählt, so ist es erklärlich, dass die Gedanken des Originals in den Uebersetzungen nicht immer in ihrer ganzen Ausführlichkeit ausgesponnen werden konnten. Aber bei Victor Hugo, der es liebt, einen ausgesprochenen Gedanken in immer neuen Einkleidungen zu wiederholen, ist dies von geringerer Wichtigkeit. Daher ist es auch nicht notwendig, Beispiele hiefür anzuführen; man findet sie fast in jeder Uebersetzung. Gedanken, die wesentlich zur ganzen Signatur eines Gedichtes gehören, hat Freiligrath nie unterdrückt, und an Stellen, bei denen er sich eine kleine Abweichung vom Original erlaubt, geschieht dies im allgemeinen so ganz im Sinne desselben, dass der Eindruck des Gedichtes dadurch gewöhnlich erhöht wird.

Selbstverständlich brachte auch die Verschiedenheit des herrschenden Prinzips in der Verskunst beider Sprachen gewisse Aenderungen im Ausdruck mit sich. Die französische Metrik [1]) zählt bekanntlich nur die Silben, während die deutsche

[1]) Vgl. Veit Valentin, Zur Formenlehre der französischen Dichtung. Zeitschrift für vergleichende Litteratur-Geschichte, XI, 267 ff.

durch regelmässige Abwechslung betonter und unbetonter Silben einen bestimmten Rhythmus herstellt. Auch hierdurch wurde die Schwierigkeit für den Uebersetzer erhöht: denn viele Wörter, die ihm das Original bot, konnte er gar nicht benutzen, da sie des erforderlichen Tonfalls entbehrten. Da Freiligrath ferner mit Recht Art und Reihenfolge der Verse und Reime einer Strophe beibehielt, so wurden hierdurch wiederum gewisse Abweichungen unvermeidlich. Schon der regelmässige Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen, wie man ihn im Französischen fast immer beobachten kann, legt dem Uebersetzer gewisse Fesseln auf, viel grössere aber noch das Beibehalten derselben Reimschemen. Wie sollte Freiligrath z. B. in der Strophenform a a b c c c b („Navarin") immer die entsprechenden deutschen Reimwörter finden, ohne der Uebersetzungstreue oder dem Ausdruck Gewalt anzuthun?

Wenn es trotz aller dieser Schwierigkeiten Freiligrath geglückt ist, wort- und versschöne Uebersetzungen zu liefern, so beruht dies z. T. auf gewissen Hilfsmitteln, deren er sich bedient hat. Mit grossem Geschick weiss er z. B. Verse umzustellen, gewöhnlich zwei aufeinander folgende; mitunter aber ist auch der erste mit dem dritten u. s. w., ja manchmal sind auch nur einzelne Teile der Verse vertauscht. So heisst es z. B. gleich im Anfangsgedicht „Der Dichter in den Revolutionen", V. 15—16:[1])

„Nein, heimatlos aus freiem Willen,
Durchschweift der Dichter, Schmerz zu stillen",

während im Original steht:

„Non, le poète sur la terre
Console, exilé volontaire":

dasselbe Gedicht endet bei Victor Hugo mit den Versen:

„Mais pour l'aiglon, fils des orages,
Ce n'est qu'à travers les nuages
Qu'il prend son vol vers le soleil!"

Freiligrath übersetzt:

„Doch durch Gewölk ist's, dass zum Sitze
Des Sonnengotts der Sohn der Blitze,
Der unerschrockne Adler, fliegt!"

[1]) IV, S. 149.

Mitunter genügte aber eine blosse Umstellung der Verse nicht, um allen Schwierigkeiten zu entgehen. Der Uebersetzer sah sich manchmal gezwungen, Gedanken, die im Original in zwei Versen ausgesponnen sind, in einen zusammenzuziehen, um dann, da die Verszahl immer dieselbe bleiben muss, an andrer Stelle einen Vers des Originals in zwei Verse der Uebersetzung zu verteilen. Man vergleiche z. B. Original und Uebersetzung von „Die verlorene Schlacht“, V. 19—24:

„Ils sont morts. Dans le sang traînent leurs belles housses,
Le sang souille et noircit leur croupe aux taches rousses;
L'éperon s'userait sur le flanc arrondi
Avant de réveiller leurs pas jadis rapides,
Et près d'eux sont couchés leurs maîtres intrépides
Qui dormaient à leur ombre aux haltes de midi!“

Bei Freiligrath heisst es:[1])

„Tot sind sie! Staub und Schweiss besudeln ihre Decken,
Auf ihrem Kreuz gerinnt das Blut in schwarzen Flecken;
Für immer ist erlahmt ihr sonst so schneller Bug.
Und neben ihnen ruh'n die Reiter, frisch erschlagen,
Die gestern schlummernd noch in ihrem Schatten lagen,
Als um die Mittagszeit Halt machte jeder Zug.“

Vers 21 und 22 des Originals sind hier also durch einen Vers (V. 21 der Uebersetzung) ausgedrückt, während V. 23 und 24 des Originals drei Verse der Uebersetzung (V. 22—24) füllen. Sobald einmal ein ganzer Vers ausgelassen wurde, musste natürlich dasselbe Verfahren Platz greifen. Für das Zusammenziehen zweier Verse in einen eignete sich besonders die im Deutschen so leichte Bildung von Substantiven, von der Freiligrath auch thatsächlich reichlich Gebrauch gemacht hat. So finden sich u. a. die Substantive Rüger (IV, 150), Prophezeier (IV, 151), Reder (IV, 163), Entweiher (IV, 180), Ackrer (IV, 191), Wecker (IV, 262), von denen einige vollständig in seinen Sprachschatz übergegangen sind, da man ihnen auch in den eignen Dichtungen begegnet („Entweiherin“ in der „Irischen Wittwe“ und im „Löwenritt“, „Wecker“ in „Der Wecker in der Wüste“ und zweimal im „Kindermärchen“, „Rüger“ im „Freistuhl zu Dortmund“).

[1]) IV, 226.

Oft erforderte die Uebersetzung die Unterdrückung von Namen, weil diese sich nicht in den deutschen Vers hineinbringen lassen wollten. Sie mussten daher durch bezeichnende Umschreibungen ausgedrückt werden. So sagt Freiligrath z. B. nicht „femmes de Rome“ (IV, 155), sondern „der Weltstadt Frauen“; nicht „l'Espagne“ (IV, 180), sondern „das Land der Pyrenäen“; nicht „du Tage et du Tésin“ (IV, 190), sondern „fremder Ströme Flut“; nicht „Kremlin“ (IV, 250), sondern „die alte Burg der Zaren“; nicht „Arcole, Austerlitz, Montmirail“ (IV, 251), sondern „alter Schlachten Lust“ u. s. w. Gelegentlich, aber viel seltener, tritt auch das entgegengesetzte Verfahren ein, z. B. steht für „d'un roi puissant“ (IV, 157), „des mächt'gen Pharao.“

Ein anderes, auch sonst bei Freiligrath oft zu findendes Stilmittel besteht darin, eine Szenerie, die das Original in ganzen Sätzen beschreibt, dem Leser durch unverbunden aufeinander folgende Substantive vor Augen zu führen, wodurch die Darstellung zugleich an Lebhaftigkeit gewinnt. So heisst es z. B. IV, 162 „Olympia! — Das Fest! — Die Wagen!“; IV, 172 „Ganz Rom in Flammen!“; IV, 198 „Sein Nest kein Moosnest!“ u. a. m.

Hier und da füllt auch einmal ein Flickwort, ja mitunter ein ganzer Flickvers eine entstandene Lücke aus. Solche Flickwörter sind „traun“. „schier“, „wohl“ und andere, während Zusätze z. B. sind: IV, 164 „(Dann singt) — schon locken auch die Flöten!“ und IV, 272 „(Und weisst du) — senke nicht den Blick!“ —

Wie in Freiligraths Gedichten wird auch in seinen Uebersetzungen die Sprache von poetischem Schwunge und Klarheit des Ausdrucks getragen. Hier vor allem zeigt sich seine einem Victor Hugo kongeniale Meisterschaft. Wo dessen Sprache oratorisches Gepräge zeigt, ist Freiligrath um die Wahl gleich tönender Wörter und gleich schwungvoller Bilder nicht verlegen. Wo Victor Hugo mehr lyrische Töne anschlägt, findet auch Freiligrath das rechte Wort, und wo die Balladenform mehr den erzählenden Ton erheischt, ist er auch von unserem Dichter angewendet. Kurzum, keine Feinheit des Originals geht in der Uebersetzung verloren.

Natürlich ist auch in ihr nicht alles Gold; es finden sich hier wie überall Schlacken. In Uebersetzungen, die in Form und Ausdruck an eine bestimmte Vorlage gebunden sind, sind sie jedenfalls, wenn sie nicht gar zu oft auftreten, verzeihlich. So ist Freiligrath manches Bild missglückt oder wenigstens nicht in der ganzen Schönheit des Originals gelungen, und mitunter stört ein unpassendes Wort die Poesie der Verse; doch sind Beispiele dieser Art sehr selten. Hervorgehoben sei hier nur eine ungewöhnliche Konstruktion:

„Und dann erzählt er . . . . . .
Den Kaiser auch und seine kühnen Heere“ (IV, 190).

Unglücklich gewählt, weil den meisten Lesern wohl unverständlich, sind einige Fremdwörter, die in den Uebersetzungen mit unterlaufen, so IV, 192 Creneaux = Zinnen, IV, 232 Karabinen = carabines, IV, 250 Planiglob' = Weltkarte, IV, 252 Trombe = Wasserhose, IV, 259 Korolle = Blumenkrone. Im allgemeinen hat Freiligrath diese Wörter wohl des Reimes wegen mit herübergenommen. Es ist aber zu beachten, dass einige davon sich auch in seinen eigenen Dichtungen finden.

Diesen nur selten in Erscheinung tretenden Mängeln stehen Vorzüge gegenüber, die die Freiligrathschen Uebersetzungen gegen Victor Hugo aufweisen. So vorsichtig man sich auch im allgemeinen zu sogenannten Verbesserungen anderer Dichter stellen muss, so ist doch nicht zu verkennen, dass Freiligrath mitunter auch das treffendere Wort gefunden hat, ohne seiner Vorlage untreu zu werden. Man vergleiche z. B. Original und Uebersetzung von „Die Fee und die Peri“, II, a, 1—4:

„Viens, bel enfant! je suis la Fée!
Je règne aux bords où le soleil
Au sein de l'onde réchauffée
Se plonge éclatant et vermeil“. —

„Des Abends Purpurwolken glühen,
Komm, schönes Kind, ich bin die Fee!
Ich herrsche, wo der Sonne Sprühen
Hinabzischt Abends in die See“.[1])

Die deutschen Verse sind entschieden poetischer, desgleichen einige Verse in „Napoleon II.“:

---

[1]) IV, 238.

„Et l'enfant, soutenu dans sa main paternelle
Inondé des éclairs de sa fauve prunelle
Rayonnait aux travers!“

die Freiligrath übersetzt:

„Und sieh', das Kind, gewiegt in seiner starken Rechten,
Von Blitzen überschwemmt aus seines Auges Nächten,
Lag milde strahlend da!“

Man könnte die Zahl dieser Beispiele noch bedeutend vermehren. Aus ihnen erhellt, dass Freiligrath nicht immer der empfangende Teil war.

Anerkennung wird man ihm auch zollen müssen für das Bestreben, fremde, meist dem Altertum entlehnte Namen und Anspielungen zu unterdrücken oder durch einen entsprechenden Ausdruck zu ersetzen. So sagt er IV, 197 statt „sainte phalange“ Engel, IV, 217 statt „le Tartare“ die jüngste Fehde, IV, 223 statt „Bélial“ Teufel, IV, 255 statt „de vos trépieds“ deines Herdes, IV, 272 statt „le diatribe“ sie (= die Leute) Die Anspielung in IV, 185 „C'est Bélisaire au Capitole“ würde auch nicht jeder sofort verstehen; Freiligrath sagt daher: „Wie Belisar auf wunden Sohlen irrt er . . . . .“

Von eingehendem Verständnis zeugt es, wenn er z. B. in dem Gedichte „Sobald das Kind sich zeigt“ statt „juin“, wie im Original steht, „Mai“ setzt, weil dieser bei uns so recht als der Wonnemond gilt; auch vermeidet er in der „Armen Blume“ den Wechsel in der Anrede, den er in der Vorlage fand (vous und toi). Absichtlich geht Victor Hugo von vous zu toi wohl in „Der Schleier“ und in „Napoleon II.“, 2 über, um eine Steigerung herbeizuführen. Sonst gebraucht er auch meistens toi; Sire und Seigneur (z. B. in „Napoleon II.“) muss er natürlich im Gegensatz zum deutschen Sprachgebrauch mit vous verbinden. Mit Recht ändert Freiligrath in „An Louis B.“ 1 und in „Mit den Herbstblättern“ die Anrede, in dem er statt des kühlen „Sie“ das vertraulichere „Du“ anwendet.

Statt weiterer Einzelheiten, die doch nur schwer ein Bild von Freiligraths meisterhafter Uebersetzungskunst geben könnten, seien zum Schluss noch zwei Urteile aus berufenem Munde angeführt. Leuthold, selbst ein Uebersetzer ersten

Ranges, sagt in einem Aufsatze über Victor Hugo[1]): „Ferdinand Freiligrath hat mit der ihm eigenen Meisterschaft die gelungensten dieser Gedichte (d. s. die „Orientales“) nicht bloss übertragen, ...“ und Michael Bernays äusserte sich 1862 in dem Aufsatz „Zur französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts“,[2]) nachdem er über andere Uebersetzer gesprochen: „Das Trefflichste aber leistete Freiligrath an einzelnen lyrischen Musterstücken Victor Hugos, zu dem er in einem unverkennbaren Verhältnisse — soll man sagen, der Abhängigkeit oder Verwandtschaft? — steht, und in ihrem höchsten Glanze zeigte sich seine vielfach bewährte Kunst an mehreren Gedichten Alfred de Mussets: er hat die absonderliche Manier dieses kapriziösen Autors und die raffinierte Keckheit seines Stils mit sicherer und leichter Beherrschung aller Mittel der Sprache in überraschender Lebendigkeit wiedergegeben.“ In dieser Aeusserung wird die Frage nach dem inneren Verhältnis von Freiligrath zu Victor Hugo nur flüchtig gestreift, und doch ist ihre Beantwortung von grösster Bedeutung für das Verständnis der Freiligrathschen Poesie; denn es ergibt sich bei näherer Untersuchung, dass Freiligrath ohne den Einfluss Hugos wohl eine andere Entwicklung genommen haben würde. Vor allem haben ihn seine Uebersetzungen aus Victor Hugo in jene Bahnen gelenkt, die wir ihn nach einigen Jugendversuchen von wenig selbständigem Charakter bald beschreiten sehen, und die ihm eine besondere Stellung in der deutschen Dichtung verschafft haben.

Schon der Gymnasiast Freiligrath, der kaum einige Meilen über die Grenzen seiner Heimat hinausgekommen war, weilt mit seinen Gedanken nur selten bei den Erscheinungen des Alltagslebens der Roten Erde. Der Flug seiner Phantasie lässt ihn Gebirge und Oceane überschreiten, um sich bald in den Sandwüsten Afrikas oder den Jagdgründen der Rothäute, bald an Islands Geisyrn seinen Träumen hinzugeben — der erwachsene Mann, der tagtäglich am Komptoirpult, also mitten

[1]) Vgl. Ad. Wilh. Ernst, Neue Beiträge zu Heinrich Leutholds Dichterporträt, Hamburg 1897. S. 123.

[2]) Vgl. Michael Bernays, Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte (Berlin 1899), Bd. IV, 187.

im realsten Leben stand, blieb dieser alten Schwärmerei treu. Nun singt er in seinen Liedern von jenen Wunderländern, nicht etwa, um in geschäftiger Effekthascherei das Publikum durch das Ungewohnte seiner Poesie zu gewinnen — dafür bürgen uns sowohl der ganze Charakter des Mannes, der nie auf äussere Umstände Rücksicht genommen hat, als auch viele Aeusserungen in seinen Briefen. Auch Emanuel Geibel sagt von ihm:[1]) „Es kommt ihm, man weiss nicht wie. Wenn ihn ein Stoff ergreift — er sucht keinen — so sieht er ihn augenblicklich in seiner schärfsten Eigentümlichkeit und trifft fast immer mit dem schlagendsten Ausdruck den Nagel auf den Kopf." Ja, der Hang zum Phantastischen, der den Dichter oft zum Grotesken und Schauerlichen treibt, bedrückt ihn oft genug, aber er kann ihn eben nicht los werden, weil seine ganze Sinnesrichtung ihn dazu treibt. So schreibt er selbst einmal an Gustav Schwab:[2]) „Gott mag wissen, wie ich friedfertiger Mensch dazu komme, so viel Blut zu vergiessen! — Nicht Wahl — eher Wahlverwandtschaft ist es, was mich, und mit mir die meisten Dichter des deutschen Nordens, das Düstere und Grässliche ergreifen lässt und mich der Gefahr aussetzt . . . ." In einem anderen Briefe heisst es:[3]) „Gedruckt kommen mir meine Gedichte erst vollends toll und nichtswürdig vor; der Fluch des Ungeschmacks ruht nun einmal auf mir, als ob ich auch beim redlichsten Willen nie im Stande sein würde, ihn ganz zu lösen", und zwei Jahre später schreibt er, wohl unter dem unmittelbaren Einflusse der Victor Hugoschen Poesie stehend:[4]) „Und dann sagst du: prächtige, klingende Verse! — Ja sieh, das ist eben mein Fehler. Bombast, Rhetorik — das ist meine Force. Ich möchte oft bittre Thränen darüber weinen und könnte das ganze Reimhandwerk an den Nagel hängen"; aber bescheidenstolz fügt er hinzu: „wenn's mir nicht manchmal auch wieder so zu Mute wäre, als wäre ich alle dem zum Trotz dennoch ein Dichter!" —

---

[1]) Vgl. Goedeke, Emanuel Geibel. S. 254.
[2]) Vgl. Buchner I, 153.
[3]) a. a. O. I, 155.
[4]) a. a. O. I, 239.

Eine gute Charakteristik seiner Dichtungsart gibt Freiligrath in seinem Gedichte „Im Herbst",[1]) wo es heisst:

„Durchirrt hab ich den Sand, ein Quell- und Schattenspürer.
Ich watete durch Blut; die Sonne war mein Führer,
Mein Ross der Ocean.
Ich sah der Wüste Brand und ihrer Körner Dürsten.
Versprengt von ihrer Schar sah ich Nomadenfürsten:
Am Boden lag ihr Pferd:
Sie schauten grimmig aus nach einer Karavane;
An ihrem prächt'gen Gurt hing wimmernd die Sultane,
Nachschleifend wie ein Schwert."

Daran knüpft er aber die Mahnung:

„Ja. wieder ist es Herbst; es klirrt um meine Klause,
Er rüttelt mich: „Wach auf! kehr' ein im eignen Hause!
Du Sinnender, besinne dich!"[2])

In derberer Art gibt er demselben Gedanken Ausdruck in der „Rheinsage", wenn er ausruft:[3])

„Zum Teufel die Kameele,
Zum Teufel auch die Leu'n!
Es rauscht durch meine Seele
Der alte deutsche Rhein!"

Wie kann aber dieser Geist über Freiligrath gekommen sein? Verschiedene Umstände werden dabei mitgewirkt haben. Die Kenntnis fremder Welten hatte gerade am Anfange des Jahrhunderts grosse Bereicherung erfahren; die Reisebeschreibungen der Weltumsegler wurden begierig verschlungen, wie es uns auch von Freiligrath bezeugt ist[4]); grosse Dichter hatten selbst weite Fahrten unternommen, um dann, wie Chamisso und Lenau, ihre Eindrücke in poetischer Form wiederzugeben. Und auch der Hang zum Grässlichen, den Freiligrath in der oben erwähnten Briefstelle den norddeutschen Dichtern zuschreibt, hat dadurch neuen Stoff erhalten, wie ihn gerade manches Chamissosche Gedicht beweist. Aber trotz alledem wird man sich noch nach anderen Quellen umsehen müssen, aus denen jene besondere Freiligrathsche Gedankenwelt ge-

[1]) Bd. I, 107.
[2]) Vgl. S. 23/24.
[3]) Bd. II. 163.
[4]) Vgl. Buchner I, 23; vgl. auch E. Hertel, Freiligrath in seiner Bedeutung für die Geographie, Landsberg 1892.

flossen ist, weil sich selbst zwischen Chamisso und Freiligrath trotz ihres freundschaftlichen Briefwechsels, in dem Chamisso den Jüngeren die Terzinenform zu lehren sucht, zu wenig unmittelbare Beziehungen feststellen lassen. Denn man darf, ohne dem deutschen Dichter dasjenige Mass von Originalität absprechen zu wollen, das ihn eben zum Dichter machte, doch nicht die äusseren Einflüsse verkennen, die auf das Werk jedes Dichters bestimmend einwirken, und diese führen uns bei Freiligrath unmittelbar auf V. Hugo. Freiligrath ist sich dieser Beeinflussung auch vollständig bewusst gewesen und hat nie ein Hehl aus ihr gemacht. Er schreibt z. B. einmal:[1] „Ich muss diese Nacht noch ein Packet für Sauerländer zurecht machen und bin daher so rhapsodisch — überhaupt macht mich der Hugo halb verrückt, d. h. nicht das Uebersetzen, sondern der Inhalt der Oden an und für sich. Man glaubt in einigen die Apokalypse zu lesen — eine entsetzliche Phantasie hat der Kerl, und wenn ihn Tieck in seiner Reise ins Blaue gewissermassen in den Bann thut, so bleibt er doch ein Hauptpoet.“ Weiter heisst es in einem Briefe, als es sich um die Drucklegung von hundert Gedichten handelt:[2] „Aber das dumme Zeug? Sie machen mir wieder einen verdienten Vorwurf wegen Manier, das ist, weiss Gott, niemandes Schuld als Hugos! Als ich Ihnen vor 1½ Jahren die Sandlieder schickte und das Gedicht Einem Ziehenden und den Wassergeusen, da war ich auf gutem Wege, mich aus dem rhetorischen Wust herauszuarbeiten; durch die Uebersetzung des Hugo bin ich wieder hineingekommen.“

Beachtenswert ist auch, dass man in einem Gedichte „Novembre“ von V. Hugo, das aber ebenso gut „En Automne“ heissen könnte, dieselbe Stimmung wiederfindet wie in dem schon angeführten Freiligrathschen Gedichte „Im Herbst“;[3] auch V. Hugo wendet sich von seinen bisherigen Stoffen ab, ohne dies aber bewusst wie Freiligrath zu thun. Er sagt:

„Alors s'en vont en foule et sultans et sultanes,
Pyramides, palmiers, galères, capitanes,

---

[1]) a. a. O. I, 130.
[2]) a. a. O. I. 193.
[3]) Vgl. S. 22.

Et le tigre vorace et le chameau frugal,
Djims au vol furieux, danses des bajardères,
L'Arabe qui se penche au cou des dromedaires,
Et la fauve girafe au galop inégal.

Alors, éléphants blancs chargés de femmes brunes,
Cités aux dômes d'or où les mois sont des lunes,
Imans de Mahomet, mages, prêtres de Bel,
Tout fuit, tout disparaît. Plus de minaret maure,
Plus de sérail fleuri, plus d'ardente Gomorrhe
Qui jette un reflet rouge au front noir de Babel!

— —

— N'as-tu pas, me dis-tu, dans ton coeur jeune encor
Quelque chose à chanter, ami?"

Dass sich Freiligrath eben nicht von dem Anschauungskreise des französischen Dichters losreissen konnte, ist ein erneuter Beweis dafür, wie völlig er sich im Banne der grossartigen Poesie V. Hugos befand. Musste er sich nicht auch immer wieder zu seinem Meister hingezogen fühlen, der seine Poesie in beredten Worten verteidigte?

„L'auteur de ce recueil", sagt V. Hugo in der Vorrede zu den Orientales, „n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie, et de lui demander pourquoi il a choisi tel sujet, broyé telle couleur, cueilli à tel arbre, puisé à telle source .... Ne nous enquérons pas du motif qui vous a fait prendre ce sujet, triste ou gai, horrible ou gracieux, éclatant ou sombre, étrange ou simple, plutôt que cet autre .... Il a toujours fermement répondu: que ces caprices étaient ses caprices .... Si donc aujourd' hui quelqu'un lui demande à quoi bon ces Orientales? .... il répondra quil n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris." Wer dächte hier nicht an die Worte, die Freiligrath denen, die ihn nicht verstehen, zuruft:[1])

„O, liessen gehn mich meine Wege sie,
Und fragten nicht: Sprich, was ist Poesie?
O Gott, wie oft vernahm ich schon die Frage!"

Und thränenden Auges erklärt er ihnen dann, was seine Poesie ist, von der die Menge unberührt bleibt.

---

[1]) „Der Reiter", Bd. I, 185.

Im Folgenden sei nun versucht, die verborgenen Pfade, die von dem einen Dichter zu dem andern hinüberführen, im einzelnen aufzudecken.

Auffallen muss zunächst, dass in Freiligraths erster Schaffensperiode, d. h. jener Periode, die der politischen vorausging, zwei grosse Themen, Liebe und Vaterland, die sonst die Dichter aller Zeiten zu begeisterten Liedern hingerissen haben, fast vollständig fehlen. Wohl war Freiligrath frühzeitig verlobt, nämlich mit seiner um zehn Jahre älteren Freundin und Tante Lina Schollmann. Gar bald zeigte sich aber, dass dieses Verhältnis, das ja bei dem grossen Altersunterschied schon den Todeskeim in sich trug, für Freiligrath drückend und schliesslich unerträglich wurde. Jedoch zu gewissenhaft, um sein einmal gegebenes Wort zurückzunehmen, verbitterte er sich durch sein treues Aushalten manche Stunde, bis er endlich nach langem Kampfe, und erst als eine wirkliche Neigung ihn an seine künftige Gattin Ida Melos fesselte, dieser Verbindung entsagte. Es ist daher erklärlich, dass er da erst frohe Liebeslieder anstimmte. Aber auch die Liebe zum Vaterlande entlockte ihm erst viel später frische, wilde Klänge. Sollten da nicht die Uebersetzungen geeignet sein, uns über diese beiden Seiten seines Gefühlslebens Aufschlüsse zu geben? Und in der That findet man unter den Uebersetzungen aus V. Hugo eine grosse Anzahl von Liedern, die in ein Lob der Liebe ausklingen. Sie bieten einigermassen Ersatz für den Mangel an solchen in Freiligraths eigenen Gedichten. Denn schon der Umstand, dass Freiligrath, der doch nur eine Auslese von Gedichten V. Hugos gibt, der Liebespoesie einen verhältnismässig breiten Raum gewährt und sie mit Innigkeit der Empfindung und Zartheit des Ausdrucks übersetzt, beweist, dass er mit ganzem Herzen bei dieser Arbeit war.

Aber auch die Keime für Freiligraths politische Poesie kann man in seinen Uebersetzungen aus V. Hugo erkennen. Schon das Eingangsgedicht „Der Dichter in den Revolutionen“ zeigt die engste geistige Verwandtschaft beider Dichter. Das Gedicht ist ein Zwiegespräch zwischen dem Dichter und einer Person, die ihn davon abhalten will, seine Muse in den Dienst

der Politik zu stellen. Der Dichter widerlegt alle Einwände, aus denen schliesslich doch nur ein enger Egoismus spreche. Musste Freiligrath da nicht begeistert mit V. Hugo ausrufen:

„Was! unbedacht sind meine Lieder?
Soll ich in dieser Schreckenszeit
Taub sein dem Wehruf meiner Brüder
Und jammern nur um eignes Leid?
Nein, heimatlos aus freiem Willen,
Durschweift der Dichter, Schmerz zu stillen,
Die Länder: keines, das ihn hält!
Im Drang der Völker und der Heere
Steht er, die Lyra seine Wehre,
Wie Orpheus in der Unterwelt.“

Aehnlich heisst es ja in dem Cyclus „Der ausgewanderte Dichter“:[1])

„Mein Schwert geschliffen hab' ich in der Oede!
Bewehrt mit Liedern ballt' ich meine Rechte.
Ich bin bereit zu einer Geistesfehde —“.

Kampf für die armen und unterdrückten Brüder hiess ja für ihn später immer die Parole:

„Guten Morgen dann! — Frei werd ich stehen
Für das Volk und mit ihm in der Zeit!
Mit dem Volke soll der Dichter gehen —
Also les' ich meinen Schiller heut!“[2])

Und bewusst wendet er sich von seinen bisherigen Träumen ab, um ganz der Sache des Volkes zu dienen, und ruft aus:[3])

„Genug, genug! Nicht lange solch ein Port!
Zurück in's Leben! Mächtig ruft das Neue!“

Sicherlich ist es auch kein Zufall, dass die Lebensschicksale des grossen französischen Dichters und die Freiligraths sich in manchen Beziehungen ähneln. Wie V. Hugo vom Monarchisten sich allmählich zum glühenden Republikaner entwickelt hat, für seine Ideen ins Exil wandern musste, vom Vaterlande zurückgerufen und von Freund und Feind betrauert mit den höchsten Ehren zu Grabe getragen wurde — so sehen wir auch in Freiligrath die überraschende Entwicklung vom weltfernen Poeten zum Königsblut fordernden Republikaner sich vollziehen, ihn dafür das bittere Brot der Ver-

[1]) Bd. I, 174.
[2]) „Guten Morgen“, Bd. III, 32.
[3]) „Ein Flecken am Rheine“, Bd. III, 21.

bannung essen und, gerufen vom Vaterlande, in dasselbe zurückkehren, nachdem er sich mit den Ereignissen, die die Erstehung des Deutschen Reiches vorbereiteten, ausgesöhnt und erkannt hatte, dass auch auf politischem Gebiet seine zügellose Phantasie ihn einem unerreichbaren Ideal hatte nachjagen lassen.

Selbstverständlich müsste man, um das Verhältnis von Freiligrath zu V. Hugo erschöpfend darzustellen, auch die übrigen Gedichte des letzteren sowie seine anderen Werke zur Vergleichung heranziehen. Es soll aber hier nur das, was man den Uebersetzungen thatsächlich entnehmen kann, besprochen werden.

Eine Verbindung von politischen Ideen mit der Erzählung irgend eines geschichtlichen Vorgangs ist bei Victor Hugo häufig anzutreffen. So behandeln z. B. die Gedichte „Das freie Mahl", „Lied des Circus" und das „Festlied Neros" Stoffe, die die Gegenwart mit keinem Worte berühren, aber mit ihrer Gegenüberstellung von Machthabern und Unterdrückten eines gewissen politischen Beigeschmacks nicht entbehren. Sie finden ihr Gegenstück bei Freiligrath in der „irischen Witwe" und etwa auch in „Auch eine Rheinsage", die den politischen Gedichten Freiligraths im eigentlichen Sinne doch nicht beizuzählen sind. Dass auch der Werdegang der Geschichte sich im Geiste beider Dichter ähnlich darstellt, wie die Gedichte „Die Geschichte" von Victor Hugo und „Am Baum der Menschheit . . ." von Freiligrath beweisen, deutet ebenfalls auf die Verwandtschaft ihrer Anschauungen hin. Und selbst wenn unmittelbare Beziehungen zwischen der Poesie Victor Hugos und der Freiligraths nicht festzustellen sind, wird man doch sagen können, dass sich der Geist des deutschen Dichters nach seinem französischen Vorbilde entwickelt und zu einer Höhe und Reinheit emporgerungen hat, die man auch dann noch anerkennen muss, wenn man dem Dichter nicht in alle Bahnen zu folgen vermag.

Aber nicht der politische Dichter ist es, an den man vor allem denkt, wenn man den Namen Freiligraths ausspricht,

sondern der Dichter des „Löwenritts",[1]) und gerade aus den Freiligrathschen Gedichten, die exotische Stoffe behandeln, spricht V. Hugo am vernehmlichsten zu uns. „Orientales" nannte letzterer eine seiner frühesten Veröffentlichungen, und in der That ist es die blühende, aber zugleich mit dem Schleier des Geheimnisvollen umgebene Welt des Orients, in die der Dichter uns einführt. Der gelbe Wüstensand und der Beduinenfürst. der ihn auf flüchtigem Renner durcheilt, historische oder vom Dichter frei erfundene Ereignisse im Lande der Pyramiden, um dessen Rand der Löwe schleicht und der Schakal heult, mitunter auch der Serail mit seinen schönen Sultaninnen sind die Gegenstände, die von den Orientales besungen werden, also genau jene selbe Scenerie, die den Erzeugnissen der Freiligrathschen Muse eine so charakteristische Stellung in der deutschen Poesie verschafft hat.

Bedeutsamer muss aber noch erscheinen, dass auch die ganze Gedankenfolge dieser Gattung Freiligrathscher Gedichte ihr Vorbild in den Orientales hat. Gewöhnlich beginnen dieselben mit der Schilderung eines romantischen Schauplatzes, um dann zur Erzählung irgend eines orientalischen Ereignisses überzugehen. Dasselbe Thema wird während des ganzen Gedichtes ausgesponnen und findet seinen Abschluss gewöhnlich in einer fast epigrammatisch überraschenden Wendung, die meistens den Leser erschauern macht. Gerade hierin offenbart sich die engste Verwandtschaft beider Dichter. Denn wenn sie auch im allgemeinen schon Stoffe wählen, die den Leser fremdartig anmuten. und die nicht immer gerade von gutem ästhetischen Geschmack zeugen, so gehen doch gewöhnlich die Schlusszeilen über das Mass von Schaurigkeit, auf das man vorbereitet ist, hinaus.

Folgende Besprechungen V. Hugoscher und Freiligrathscher Gedichte mögen dies im einzelnen erhärten.

Schon in dem „Festlied Neros", das nicht in den Rahmen der Orientales gehört, wirkt der Gegensatz zwischen der Schilderung vom Brande Roms und den letzten Worten des wonnetrunken auf ihn herabschauenden Nero:

[1]) Dass der „Löwenritt" keine Nachahmung ist. steht heute fest. Vgl. Pachaly, Thomas Pringle und Ferdinand Freiligrath, Programm. Freiberg 1879.

„— — — — — — — — Bring' Rosen.
O Sklav'! Der Rosen Duft ist süss!"

ganz eigenartig. In noch stärkerem Masse aber ist diese Kontrastwirkung in den Orientales zur Anwendung gebracht. So wird z. B. in dem Gedichte „Mondschein" in den ersten vier Strophen beschrieben, wie eine Sultanin auf der Altane die Guitarre plötzlich verstummen lässt, um auf ein Geräusch zu lauschen, das vom Meere heraufdringt. Naht ein Türkenschiff, ist es ein Reiher oder Djinn, der diesen Ton hervorbringt?

„Nein, Säcke sind es: — sei auf deiner Hut!
Ein dumpfes Seufzen stöhnt aus ihren Falten:
Es regt sich drin wie menschliche Gestalten;
Der Mond schien hell und spielte auf der Flut."

In einer andern Orientale, „Der Schleier", wird eine Muselmännin, weil sie es gewagt hat, auf offener Strasse ihren Schleier zu lüften, von den Dolchstichen ihrer eigenen vier Brüder durchbohrt. Ebenso blutdürstiger Gesinnung östlicher Fanatiker leiht noch manche Orientale Ausdruck, so z. B. der „Türkische Marsch", „Die eroberte Stadt" und „Das Kind". Die erste ist ein wildes Lied, in dem ein Türke sein Ideal eines Mannes dem eines feigen Christenhundes gegenüberstellt. „Die eroberte Stadt" berichtet von den Greueln bei der Einnahme einer Stadt und schliesst mit den Worten:

„Dem Säugling auch, o Herr, bereiteten wir Qualen:
Die blonden Köpfchen sind bis vor dein Zelt gerollt!
Anbetend küsst dein Volk den Staub von den Sandalen,
Die an die Sohle dir festhakt ein Reif von Gold!"

Die Orientale „Das Kind" zeigt uns ein auf den Trümmern der vom Feinde zerstörten Stadt sitzendes Kind. In den zartesten Ausdrücken ist man bemüht, ihm ein Lächeln abzugewinnen, und fragt es, was es trösten könne:

„Was willst du? Blumen, Frucht, vielleicht den Vogel auch?
— Freund, sprach das Griechenkind, das Kind mit blauem Aug',
Pulver und Kugeln will ich haben!"

Mehr elegische Stimmung trägt die Orientale „Die verlorene Schlacht". Sie ist die Klage eines besiegten Paschas, der aufzählt, was er alles am Tage vor der Schlacht noch besessen habe, und wie wenig ihm nun davon geblieben sei. Am Schlusse heisst es dann:

„Die Worte Reschids dies, der jüngst so wild noch drohte.
Wir Griechen hatten heut nicht mehr als tausend Tote.
Er aber floh dies Feld, dem er ein Heer gezollt.
Er wischte träumerisch das Blut von seinem Säbel.
Zwei Pferde neben ihm zerkauten ihre Knebel,
Und leer um ihren Bug klirrte der Bügel Gold.“

Wenn auch dieser Schluss weniger grausig ist, so zeigt er doch auch den erwähnten Gegensatz, den man ausserdem noch in einigen Orientalen findet. So belohnt in der Orientale „Der Derwisch“ ein Ali, bei dessen Vorbeireiten selbst die höchsten Häupter sich beugen, einen armen Derwisch, der ihm das ganze Gedicht hindurch das Sündenregister aller seiner Schandthaten vorgehalten hat. In dem „Schmerz des Pascha“ wirft ein Derwisch die Frage auf, warum der Pascha so in sich gekehrt sei? Er kommt dabei auf die wunderlichsten Vermutungen; aber weder verlor der Pascha eine Schlacht, noch betrog ihn seine Lieblingsfrau, noch fehlt ihm das Haupt eines Feindes — nein:

„Was fehlt dem Pascha denn, auf den die Heere schauen?
Was sitzt er brütend denn und weint gleich einer Frauen . . . .
Sein nubisch Tigertier ist tot!“

Besonders deutlich tritt der überraschende Schluss in „Lazzara“ hervor. Dieses Gedicht schildert in den überschwänglichsten Ausdrücken die Schönheit eines jungen Mädchens. Dann wird ausgeführt, was der alte Pascha alles hingegeben hätte, um sie zu besitzen:

„— — — — — — Und doch, an seiner Statt,
Ist es ein Klephte nur, der sie erworben hat. —
Umsonst! Was kann ein Klephte geben?
Nichts hat er, als den Quell, der aus dem Felsen rann;
Nichts als die frische Luft, ein braun Gewehr — und dann
Die Freiheit auf den Bergen eben!“

Diesen Orientalen Victor Hugos mit fremdartigem, vielfach grausigem Inhalt und unerwarteter Kontrastwirkung am Schlusse zeigen sich nun aber auch verschiedene eigene Gedichte Freiligraths in Stoff und Behandlungsweise innig verwandt.

Höchst charakteristisch ist da zunächst, was das Schauerliche des Stoffes anbelangt, Freiligraths Gedicht „Schahingirai“.[1]) Denn wenn Freiligrath dieses Gedicht auch später

[1]) Bd. II, 233.

aus ästhetischen Gründen unterdrückt hat, so ist doch anzunehmen, dass es unter dem unmittelbaren Einflusse der Orientales V. Hugos entstanden ist, und gerade deswegen ist es bezeichnend. Sein Inhalt übertrifft alle übrigen Freiligrathschen Gedichte an Grausigkeit: der Khan der Krim, Schahin, überfällt in Abwesenheit seines Feindes Kantemir dessen Lager, mordet alles und verbrennt bei lebendigem Leibe dessen Gattin, die während dieses grausamen Aktes einen toten Sohn gebiert. Schahin sieht seiner Unthat mit Befriedigung zu. Die wilde Phantasie, die den Dichter hier zu den Schilderungen der unglaublichsten Situationen treibt, sowie das Schauerliche des Gegenstandes weisen auf V. Hugo als Taufpaten hin, um so mehr als das Gedicht wieder ganz unerwarteter Weise nicht etwa mit einem Tadel, sondern mit einem Preise des Unmenschen ausklingt.

Aehnliche Ueberspanntheit der Phantasie weist Freiligraths „Afrikanische Huldigung" auf. Auch hier wird nach Vernichtung des Feindes dem Fürsten von Dahomeh eine Huldigung dargebracht, die in der Ueberreichung des Hauptes und der Krone des erschlagenen Gegners gipfelt. Ebenso wenig fehlt aber auch hier der an Kontrasten reiche Schluss:

„Führt die Gefangnen vor! schwingt die gewalt'gen Keulen!
Und durch Trompetenschall und der Erschlagnen Heulen
Jauchzt: Heil dir, Fürst von Dahomeh!"

Wenn man dieses Gedicht mit V. Hugos „Verlorener Schlacht", „Türkischem Marsch", „Schmerz des Pascha" oder „Mondschein" vergleicht, wird man unschwer mannigfache Berührungspunkte finden. Dass Freiligrath vielfach sogar weiter wie sein Meister geht, zeigen andere seiner Schöpfungen wie „Am Kongo", „Scipio", „Unter den Palmen" u. s. w. In „Am Kongo" wird im Eingang zur allgemeinen Freude über den Einzug des siegreichen Dschaggasfürsten aufgefordert, aber schliesslich kommt die unerwartete Lösung, dass der Fürst gar nicht mehr lebt, sondern selbst gefallen ist und als Toter seinen Einzug in die Hauptstadt hält. Zum Schluss werden seine 150 Frauen ermahnt, ihm der Sitte gemäss ins Grab zu folgen:

„Seht, wie sein Auge zuckt! Mit grünen Palmenzweigen
Bedeckt den Harrenden! Tanzt, und im wirrsten Reigen
Empfangt Schwertstreich und Keulenschlag!“

Einen noch unerwarteteren Ausgang hat das Gedicht „Scipio“. In sechs und einer halben Strophe preist ein Sklave den Reichtum seines Herren, Strophen, die Freiligrath Gelegenheit geben, die Schätze der verschiedenen Erdteile aufzuzählen. Zuletzt kommt der Sklave auf die erlesenen Genüsse, die die Tafel seines Herrn bietet, zu sprechen, um dann zu schliessen:

„Doch ein Gericht, o Herr, fehlt dir, dein Mahl zu krönen;
Kein andres kommt ihm gleich an Wohlgeschmack; die Sehnen
Stärkt es, o zürne nicht! — ich meine Menschenfleisch!“

Dieser Schluss ist wohl der stärkste, den Freiligrath uns zumutet, aber auch „Unter den Palmen“ steht dem wenig nach. Hier sehen wir einen Tiger und einen Leoparden sich den Leichnam eines Weissen streitig machen. Dieser Kampf wird bis in alle Einzelheiten hinein beschrieben; da kommt zuletzt eine Riesenschlange hinzu — und

„Riesenschlange, keinen Einz’gen lässest du den Raub zerreissen!
Du umstrickst sie, du zermalmst sie — Tiger, Leoparden, Weissen!“

Nicht unerwähnt in diesem Zusammenhange darf ferner ein langes Gedicht „Tiger und Wärter“ bleiben, das Freiligrath allerdings nicht in seine Werke aufgenommen hat, das aber bei Buchner[1]) aufgezeichnet ist. Es ist ein beredtes Zeugnis von unsres Dichters Geistesverfassung in jener Zeit (Oktober 1835). Der Wärter eines Königstigers erinnert darin seinen Pflegebefohlenen an die Zeiten, die sie gemeinsam verlebt haben, und an die Geliebte, die ihn jetzt treulos verlassen hat, um einem anderen zu folgen. Bei dem Gedanken an die schöne vergangene Zeit werden düstere Empfindungen in ihm wach, er beschliesst, sich an dem zu rächen, der ihm sein Glück geraubt hat. Mit seinem treuen Tiger lauert er ihm eines Tages auf, als jener im Begriff ist, zu der Geliebten zu eilen, und hetzt schliesslich das Raubtier auf die vorbeihuschende Gestalt. Mit Befriedigung vernimmt er nach kurzer Zeit das Siegesgebrüll seines Tieres, muss sich aber bald über-

[1]) Bd. I, 65 f.

zeugen, dass die Geliebte selbst seinem Anschlag zum Opfer gefallen ist.

Auch der „Löwenritt“ zeigt einen Anklang an die in den Hugoschen Gedichten beobachtete Eigenart. Die Erzählung von dem Ritt des Löwen auf einer Giraffe, die endlich, nachdem der Löwe ihr die letzte Lebenskraft geraubt hat, niedersinkt, ist an und für sich schon ein Stoff, der eines V. Hugo würdig wäre; aber noch in einem anderen Punkte tritt die Anlehnung an die Technik des Franzosen deutlich hervor. Freiligrath lässt es sich nämlich nicht nehmen, den Gegensatz zwischen dem Verröcheln der Giraffe im Wüstensande und der in den Strahlen der aufgehenden Sonne erglänzenden Landschaft am Schluss noch besonders hervorzuheben, indem er die Verse hinzufügt:

„Ueber Madagaskar, fern im Osten, sieht man Frühlicht glänzen.
So durschsprengt der Tiere König nächtlich seines Reiches Grenzen.“

Ganz ähnlich verfährt er in „Mirage“. Wir erfahren darin, wie eine Fata Morgana einem erschöpften Paare, das in der Wüste umherirrt, erscheint. Es erblickt das Spiegelbild einer Oase, eilt freudig darauf zu, muss aber bald seinen Irrtum einsehen. Das Gedicht schliesst mit den Worten:

„Geliebter, meine Zunge lechzt! wach' auf, schon naht die Dämmerung!“ —
Noch einmal hob er seinen Blick: dann sagt er dumpf: „Die Spiegelung!
Ein Blendwerk, ärger als der Smum! bösart'ger Geister Zeitvertreib —
Er schwieg — das Meteor verschwand — auf seine Leiche sank das Weib.“

Der Gegensatz, der in den beiden zuletzt erwähnten Gedichten zwischen Handlung und Umgebung besteht, findet sich in vielen Orientalen, so z. B. in „Mondschein“, „Die eroberte Stadt“, „Die verlorene Schlacht“ u. a.

Noch manches andere Gedicht Freiligraths wäre wohl ungeschrieben geblieben, wenn sich die Phantasie des deutschen Dichters nicht an V. Hugos Versen erhitzt hätte. Denn, wenn Gedichte wie „Fieber“, „Die Toten im Meere“ und „Geisterschau“ auch nicht mit einem bestimmten Gedichte V. Hugos zusammengebracht werden können, so verraten sie doch durch die Kühnheit, mit der sie grauenhafte Scenen ausmalen, Geist von V. Hugos Geist. In den „Toten im

Meere“ gefällt sich der Dichter z. B. darin, uns so realistisch wie möglich den Zustand derer, die auf dem Meeresgrunde die letzte Ruhe gefunden haben, zu schildern, und auch „Geisterschau“ erweckt in ihm ähnliche Gedanken. Man könnte vielleicht dabei an V. Hugos Orientale „Fantômes“, die Freiligrath nicht übersetzt hat, denken. Sie erzählt, dass ein junges Mädchen auf dem Balle gestorben ist; es heisst dann weiter:

„— — — — Maintenant la jeune trépassée
Sous le plomb du cercueil, livide, en proie au ver,
Dort; et si, dans la tombe où nous l'avons laissée,
Quelque fête des morts la réveille glacée,
Par une belle nuit d'hiver,
Un spectre au rire affreux, à sa morne toilette
Préside au lieu de mère et lui dit: Il est temps!
Et glaçant d'un baiser sa lèvre violette
Passe les doigts noueux de sa main de squelette
Sous les cheveux longs et flottants.“

Auch V. Hugos „Mazeppa“ und Freiligraths „Anno Domini . . . .“ behandeln ähnliche Stoffe auf ähnliche Weise: hier ist es Brunhilde, dort Mazeppa, die an ein Pferd angebunden, über Stock und Stein geschleift werden. Desgleichen enden beide Gedichte mit einer Allegorie.

Den Anblick des Meeres nach einer Seeschlacht beschreibt das von Freiligrath übersetzte Bruchstück aus dem Cyclus „Navarin“ mit einer Fülle von Einzelheiten, die man in der „Piratenromanze“ und anderen Versuchen des deutschen Dichters wiederfindet.

Denselben Grundgedanken, die Verherrlichung Napoleons durch den Mund eines Wüstenfürsten, weisen V. Hugos Orientale „Bounaberdi“ und Freiligraths „Divan der Ereignisse“ auf; auch fehlt der überraschende Schluss in letzterem nicht.

Den Orientalen verwandte Stoffe behandeln ferner noch „Der schlittschuhlaufende Neger“, „Der Mohrenfürst“, „Zwei Feldherrngräber“, „Der Wecker in der Wüste“, „Der Bivouac“, „Die seidne Schnur“, „Die Magier“, „Nebo“, „Bilderbibel“, „Ammonium“, „Der Reiter“, „Am Strande“ und „Hospitalschiff“; auch zwischen V. Hugos Dämmerungsgesang „An Louis B.“ und dem Gedichte, das Freiligrath zum Besten des

Kölner Dombaus geschrieben hat,[1]) könnte man vielleicht gewisse Beziehungen annehmen. Jedenfalls ist der Gedankengang in beiden Gedichten derselbe: beide Dichter erklimmen die Spitze eines hohen Turmes, um sich dort ihren Gedanken hinzugeben, wenn auch bei Freiligrath die Allegorie der Glocke fehlt. Gewisse Anklänge in beiden Gedichten machen die Annahme eines Zusammenhanges noch wahrscheinlicher. Es heisst z. B. bei Freiligrath „Der Stiege Windung folg' ich" = „il gravit la spirale"; „(die) Spitze . . . ., reich und kühn durchbrochen" = „(la) tour aux faîtes dentelés"; „Auf stolzen Flügeln wiegt sich meine Seele" = „Il sentit . . . . . . comme un arbre . . . . qui sent des ailes se poser sur ses feuilles . . . . s'abattre sur son front un essaim de pensées"; „Horst versteinerter Gedanken" = „la pensée est mêlée au granit". Diesen letzten Gedanken findet man noch einmal bei Freiligrath wieder, nämlich in der „Nacht am Hafen":

„Hat dir geblitzt mit seinen glüh'nden Rosen
Der Kölner Dom, das ew'ge Steingedicht".

eine Stelle, die zugleich an eine andere in V. Hugo erinnert: im „Sommerregen"[2]) lauten zwei Verse:

„Die Fenster — — — — — sprühen
Wie Rosen an der Türme Stirn."

Als nicht unmöglich könnte man ferner hinstellen, dass Freiligrath die Grundidee zu seinen beiden Gedichten „Leviathan" und „Klänge des Memnon" aus V. Hugo geschöpft hat, da sich Anspielungen auf beide mythologische Wesen in den Uebersetzungen finden, auf Leviathan in „Navarin" und „Napoleon II", auf Memnon in „Ihr Name" und anderen, von Freiligrath nicht übersetzten Gedichten V. Hugos. Einen deutlichen Hinweis auf die Sage von Memnon enthält auch die eine Strophe, deren Schönheit Freiligrath in einem Briefe preist.[3])

Neben den in Vorstehendem behandelten Eigenheiten, die V. Hugo sowohl wie Freiligrath aufweisen, zeigen beide Dichter noch andere gemeinschaftliche Züge. Die Liebe zur

[1]) Bd. II, 237.
[2]) Bd. IV. 202.
[3]) Vgl. S. 10.

Natur, und zwar nicht nur zur orientalischen Märchenpracht, sondern auch zu Berg, Feld und Wald seiner Heimat hat Freiligrath manches Lied eingegeben, und er teilt diese Freude mit V. Hugo, der bald das Grollen des Oceans, bald das Murmeln des durch die Wiesen gleitenden Baches, bald das Toben der empörten Elemente, bald die im heitersten Sonnenschein erglänzende Au besingt. Ebenso berühren sich Freiligrath und sein Meister in einem anderen Punkte: die Liebe für die Schwachen im allgemeinen, von der früher schon gesprochen worden ist, musste naturgemäss dem liebenswürdigsten aller schwachen Wesen, dem Kinde, ganz besonders zu teil werden, und so war Freiligrath in der That ein erklärter Kinderfreund. Sympathisch und anregend mussten daher diejenigen Gedichte V. Hugos auf ihn einwirken, in denen dieses Thema angeschlagen wird. Seinen rührendsten Ausdruck findet es bei V. Hugo in dem Gedicht „Sobald das Kind sich zeigt“; es spielt aber auch in viele andre seiner Gedichte hinein, so z. B. in „Alp“ oder „Landschaft“ und nicht zuletzt auch in den Dämmerungsgesang „Napoleon der Zweite“, der die Geschicke des grand und des petit Napoléon gegenüberstellt und unser Mitgefühl für den Sohn, aber auch für den Vater fordert, an dem sich auf St. Helena das erfüllt hat, was V. Hugo in der letzten Strophe von „Sobald das Kind sich zeigt“ auch seinem ärgsten Feinde nicht wünscht:

„O Herr, sprich über mich und über meine Freunde
Und Brüder, Ew'ger, sprich selbst über meine Feinde
Den harten Fluch nicht aus:
Durch einen Lenz, dem es an Blumen fehlt, zu gehen,
Den Käfig taubenlos, schwarmlos den Stock zu sehen,
Und kinderlos das Haus.“

Man ist nicht in Verlegenheit, wenn man bei Freiligrath nach ähnlichen Gedanken sucht. Schon in seiner frühesten Jugend erweckte der Tod ihm nahestehender Kinder wehmütige Gefühle in ihm, die er in Verse kleidete. Obgleich letztere poetisch nicht immer einwandsfrei waren, so ist doch die Tiefe der Empfindungen in ihnen unverkennbar. Aber auch später verdanken wir Freiligrath gefühlvolle Kinderlieder; er lässt keine irgendwie wichtige Begebenheit im Leben seiner Kinder vorüberziehen, ohne sie mit ein paar Versen zu be-

gleiten. So dichtete er „Die Freiligraths Kinder", „An Käthe zu ihrer Vermählung mit Eduard", „An Luise zu ihrer Vermählung mit Heinrich", „Otto zu Wolfgangs Hochzeit" und das schöne „An Wolfgang im Felde".

Nicht unmittelbare Beziehungen zwischen V. Hugo und Freiligrath, aber doch einen gewissen Einfluss von des ersteren Ausdrucksweise auf die des deutschen Dichters wird man in den Fällen anzunehmen haben, in denen beide denselben Ausdruck, bezw. dasselbe Bild wählen. Sehr beliebt ist z. B. bei ihnen die Gestalt des Reiters, dessen schäumender Hengst das Pflaster schlägt, dass die Funken fliegen, sei es nun, dass dieses Bild im eigentlichen oder übertragenen Sinne angewendet wird. Ebenso oft begegnet man dem Ritter, der in voller Wehr in die Arena sprengt, um den Kampf mit den Widersachern aufzunehmen. Dass damit Anspielungen auf die verschwundene ritterliche Zeit mit ihren wagemutigen Kriegs- und Liebesabenteuern verbunden sind, ist nur natürlich. Die gelegentliche Verwertung biblischer Anschauungen und Ausdrücke, die man bei beiden Dichtern beobachten kann, geht auf die durchaus religiöse Erziehung, die V. Hugo sowohl wie Freiligrath genossen hat, zurück.

Mit zu den hervorstechendsten Eigenschaften der Poesie des französischen Dichters gehört die Anwendung neuer, z. T. sehr kühner Bilder, und Freiligrath gleicht ihm auch in dieser Beziehung. Ein merkwürdiges Bild ist ja durch Heines Spott im „Atta Troll" berühmt geworden. Es ist die Strophe im „Mohrenfürsten":

„Aus dem schimmernden weissen Zelte hervor
Tritt der schlacht-gerüstete fürstliche Mohr;
So tritt aus schimmernder Wolken Thor
Der Mond, der verfinsterte, dunkle, hervor."

Ein ähnlicher Vers findet sich auch in „Wetterleuchten in der Pfingstnacht". Es wäre nun nicht unmöglich, dass auch für diesen Vergleich V. Hugo das Vorbild gewesen ist; denn er sagt („Die Fee und die Peri", III) ganz ähnlich:

„Ich wohn' im Orient, ich wohne, wo die Sonne
Schön wie ein König ist in seines Zeltes Wonne."

Eigenartig ist auch ein Vergleich in Freiligraths Gedicht „Henry“, der allerdings schon in „Romeo und Julie“ vorkommt. Es heisst da:

„Sein Herz die Scheide dieses Dolches“,

und ebenso sagt V. Hugo in der „Romance mauresque“:

„Que — — — — — — — — — —
Ma dague au pommeau d'agate
Eût ta gorge pour fourreau.“

Zu dem Einflusse, den die Stoffe und die Technik der V. Hugoschen Poesie auf Freiligrath ausgeübt haben, gesellen sich noch solche andrer Natur. So weist z. B. besonders die formale Seite der Freiligrathschen Dichtungen auf französische Einwirkung hin. Ist es doch Freiligrath gewesen, der den Alexandriner wieder zu neuen Ehren gebracht hat, seitdem dieser etwa seit 1750 von der deutschen Dichtkunst in den Bann gethan worden war. Eine grosse Anzahl gerade derjenigen Gedichte, an denen man den Einfluss der V. Hugoschen Poesie nachzuweisen vermochte, ist in Alexandrinern abgefasst. Wenn es auch bei diesem Versuche, den Alexandriner, der unbestreitbar dem Wesen der deutschen Sprache nicht zusagt, wieder ins Leben zu rufen, geblieben ist, so muss doch jeder zugestehen, dass Freiligrath trotz dieses Metrums Wirkungen hervorzubringen verstanden hat, die man früher nicht für möglich gehalten hätte. Dass man vor allem an V. Hugo als das Vorbild in metrischer Beziehung für Freiligrath denken muss, geht schon daraus hervor, dass Freiligrath gerade diejenigen Kombinationen von Alexandrinern, die man bei V. Hugo wahrnimmt, bevorzugt hat. Auch sonst hat er von letzterem gelernt; das beweisen Strophen von der Form a b a a b, a a b c c b oder a b a b c c c b, die sich auch in Freiligrathschen Gedichten, die nicht aus Alexandrinern bestehen, finden.

Schwer zu entscheiden wird sein, ob bei Freiligrath rührende Reime wie sie—sieh, sie—Poesie (I, 184 und 185) oder wie Verse—Ferse (II, 187), Karosse—Rosse (III, 55) nur auf Flüchtigkeit beruhen, oder ob man auch hier französischen Einfluss anzunehmen hat; denn im Französischen dürfen bekanntlich lautlich gleiche Worte mit einander reimen, falls sie verschiedene Bedeutung haben.

Als sehr wahrscheinlich muss hingestellt werden, dass Freiligrath einzelne Worte aus V. Hugos Sprachschatz übernommen hat. Natürlich sind dies zunächst jene, welche für das orientalische Gepräge seiner Gedichte notwendig waren. Sie im einzelnen auf V. Hugo zurückzuführen, ist unmöglich, da viele der fremdartigen Namen und Bezeichnungen sich schon in der deutschen philhellenischen Lyrik (bei Chamisso, Müller u. a.) eingebürgert hatten. Es seien daher nur einige, die wohl unmittelbar aus V. Hugo stammen, angeführt: „Arnaut“ („Der Derwisch“ und „Die seidne Schnur“), „Capitano“ („Navarin“ und „Piratenromanze“), „Chlamys“ („Lied der Arena“ und „Der Bivouac“), „Fandango“ („Lazzara“ und „Piratenromanze“, „Hospitalschiff“), „Gabarre“ („Navarin“ und „Piratenromanze“), „Janina“ („Der Derwisch“ und „Vier Rossschweife“), „Junke“ („Navarin“, „Die Fee und die Peri“ und „Die Schiffe“), „Palankin“ („Die Fee und die Peri“ und „Der weisse Elephant“, „Tiger und Wärter“), „Schebecke“ („Navarin“ und „Die Schiffe“), „Smum“ (oft bei beiden Dichtern), „Sykomore“ („Die Fee und die Peri“ und „Löwenritt“), „Trombe“ (u. a. in „Napoleon II“, „Die Fee und die Peri“ und „Löwenritt“, „Schiffbruch“ u. s. w.)

Mitunter weist ein Gedicht Freiligraths durch einzelne vorkommende Wörter unmittelbar auf V. Hugo hin. So muss das Jugendgedicht „Der weisse Elephant“ kurze Zeit nach dem Lesen von Hugos „Die Fee und die Peri“ entstanden sein; denn in beiden Gedichten kommen folgende fremde Namen und Ausdrücke vor: Bengalen, Galkonda, Ganges, Mysor, Madras sowie Palankin, Pagode u. s. w., neben denen natürlich auch noch mancher andere Name, den man aus V. Hugo kennt, auftritt.

Ein anderes Jugendgedicht, „An Afrika“, erinnert in vielen Beziehungen an die Orientale „Nourmahal la Rousse“. Denn wenn dieses Gedicht sich auch heute nicht mehr unter den Freiligrathschen Uebersetzungen befindet, so hat es Freiligrath doch wahrscheinlich übersetzt, zum mindesten aber sehr gut gekannt. Schon der Gegenstand zeigt eine gewisse Aehnlichkeit, auffallender ist aber das Vorkommen ganz ähnlicher Worte und Verse in beiden Gedichten:

bei V. Hugo:	bei Freiligrath
La lionne,	Der Löwe,
léopard tacheté.	gefleckte Panther,
l'éléphant aux larges oreilles,	graue Elephanten,
Casse les bambous en marchant,	Zermalmen schweren Tritts das Feld,
Le bois entier hurle et fourmille,	Wilder Tiere Stimmen erschallen,
Dans chaque antre une voix rugit,	Aus Felsgeklüft und Höhl',

sowie noch manche andere Anklänge.

Auch die „Piratenromanze“ steht, wie schon früher hervorgehoben, entschieden unter dem Einflusse der „Orientales“. Eine Fülle von Ausdrücken und Bildern, die in „Navarin“, „Lazzara“, „Türkischer Marsch“ und den unübersetzten „Fantômes“ wiederkehren, machen dies zur Gewissheit, z. B. Gabarre, Scheik, Christenhund, Cigarre, Guitarre, Fandango, Mantilla, Tambourins Geklirr, Bandit, Capitano, Fez, Mahomet, Seraglio, und auch der Satz:

„Spritzt auch Blut auf eure Jacken —
Rot auf Rot macht keine Flecken“
= „(Il) rafraîchit dans leur sang son caftan écarlate“

im „Türkischen Marsch“ spricht dafür.

Ebenso verhält es sich mit Freiligraths Gedicht „Heinrich der Seefahrer“. Man findet da Moskee, Alhambra, Ambra, Eskurial, Giraffe, Agraffe, Kalif, Khan, Tiger, Elephant, Panther, Orient, Indus, Lianen und noch manche andere charakteristische Worte.

Aber nicht nur fremdartige Ausdrücke, die z. T. durch den Stoff mit Eingang in die Freiligrathschen Verse gefunden haben mögen, sind auf V. Hugo zurückzuführen. Die lange Beschäftigung mit französischer Poesie, und zwar besonders mit der V. Hugos, hat noch andere Spuren in Freiligraths Gedichten hinterlassen, nämlich Fremdwörter und Gallicismen. Dass zu jener Zeit, als Freiligrath dichtete, Fremdwörter noch mehr im Schwunge waren als in unserer sprachreinigenden Zeit, und dass sich Freiligrath ihrer besonders oft in seinen politischen Gedichten bedient, sei hier nur angedeutet; nur diejenigen Fremdwörter und Verbindungen sollen hier Platz finden, die selbst dem gebildeten Manne, der eher Gefahr läuft, in Fremdwörtern zu reden, ungeläufig sind.

Auffallend ist zunächst der Gebrauch des Wortes „Bord“ in dem Sinne von „Ufer“, der sich ja ganz vereinzelt auch bei anderen deutschen Dichtern einstellt. Man muss daher bei Freiligrath französischen Einfluss annehmen; „aux bords de . . .“ findet sich gerade bei V. Hugo ziemlich häufig. Freiligrath gebraucht Bord = Ufer zweimal in „Nebo“ und in „Hospitalschiff“, einmal in „Im Herbst“, „Die Tanne“, „Ungarn“, „Kinderlied“ und in der Uebersetzung „Das Lied der Arena“: auch in einer Uebersetzung aus Musset sowie in mehreren Uebertragungen englischer Gedichte wendet er „Bord“ an.

Einige Worte, die oft in den Orientalen vorkommen, findet man bei Freiligrath immer in der französischen Form, die von der deutschen abweicht. Er sagt „Sultane“ (= sultane), „Moskee“ (= mosquée), „Mahomet“ (= Mahomet), „Smum“ (= semoun), „Araben“ (= Arabes), „Carabinen“ (= carabines), „Fee Morgane“ (= Fée Morgane) statt „Sultanin“, „Moschee“, „Muhamed“, „Samum“, „Araber“, „Karabiner“, „Fata Morgana“.

Von Redensarten tritt bei Freiligrath hin und wieder „im Bann sein“ in der Bedeutung von „im Bereich sein“ auf (z. B. I, 25; II, 166; II, 180; II, 196; III, 99). Im modernen Deutsch hat Bann aber nicht mehr diese Bedeutung; wohl begegnet man ihr aber mitunter im Französischen, wo besonders banlieue noch daran erinnert. Sollte nicht auch der Gebrauch des Substantivums „Trott“ (in der „Irischen Witwe“ und in „Bei Grabbes Tod“) auf das französische „trot“ zurückzuführen sein?„ Trott“ war ja allerdings in der alten Sprache vorhanden, vielleicht kam aber Freiligrath erst auf dem Umwege über das Französische dazu, es wieder einzuführen; denn „au grand trot“ ist eine ganz bekannte Redensart, die wohl besonders das Vorbild für Freiligraths „im scharfen Trotte“ („Eine Geusenwacht“) gewesen sein mag.

Auch Zusammensetzungen wie „Lärmkanone“ („Bei Grabbes Tod“) und „Wein der Ehren“ für „Ehrentrunk“ entsprechen genau den französischen Verbindungen „canons d'alarme“ und „vin d'honneur“. Einzelne französische Wörter,

die Freiligrath in seine eigenen Gedichte aufgenommen hat, sind: „Aventure“ (zweimal I, 34), „Aventurier“ (I, 94), „Bussole“ (I, 123), „Karavanserai“ (I, 165), „Kartel“ (I, 179), „Charte“ (III, 103), „Choc“ (III, 131), „Collet“ (I, 50), „Couleur“ (I, 128), „Courbette“ (I, 104; II, 122), „kreiren“ (III, 43), „Défilé“ (I, 94), „Falkonet“ (II, 193), „Jagdhabit“ (I, 55), „Géant“ (III, 111), „Lançade“ (II, 122). Absichtlich hat Freiligrath wohl die französischen Worte gewählt in Fällen wie III, 228 („Assemblée“), III, 87 („sublim“) und III, 89 („Die Akteure“).

Der Schluss, den man aus allen behandelten Einzelheiten ziehen muss, ist, dass V. Hugo in Freiligrath einen geistesverwandten Dolmetscher und einen begeisterten, rasch lernenden Schüler gefunden hat. Er hat dadurch der deutschen Dichtkunst einen Teil dessen, was er der deutschen Romantik verdankt, reichlich vergolten. —

Ausser den Proben V. Hugoscher Lyrik hat Freiligrath nur noch wenige Gedichte aus dem Französischen übersetzt. Der erste von ihm veröffentlichte Band „Gedichte“ (1838) enthält 11 Uebersetzungen aus Alfred de Musset, 5 aus Jean Reboul, 2 aus Marceline Desbordes-Valmore und je ein Gedicht von Alphonse de Lamartine und Auguste Barbier. In späteren Veröffentlichungen Freiligraths findet sich nur noch ganz vereinzelt einmal eine Uebersetzung aus dem Französischen, so in dem Bande „Zwischen den Garben“ (1849) die von Lamartines „Friedensmarseillaise“, im zweiten Hefte der „Neueren politischen und sozialen Gedichte“ (1851) die von Pierre Duponts „Brot“ und in dem Bande „Neueres und Neuestes“ Pierre de Ronsards „An einen Weissdorn“. Erst später herausgegeben wurde das jetzt im dritten Bande der „Gesammelten Dichtungen“ zu findende Gedicht „24. Juni bis 24. November“ von Delphine Gay de Girardin.

Von den V. Hugoschen Gedichten an Inhalt wie Sprache sehr verschieden sind die Lieder, die Freiligrath von Alfred de Musset übersetzt hat. In ihnen führt uns dieser andere französische Lyriker vorwiegend in die lebensfrohe Welt der südlichen Länder, in der romantische Liebesabenteuer einen

bedeutenden Platz im Leben jedes Einzelnen einnehmen. Der Dichter besingt seine Liebe zu einer Schönen von Barcelona, Madrid oder Venedig, klangvolle Verse strömen seine Empfindungen aus. Oft mischt sich auch eine humoristische Wendung oder beissender Spott in die schwungvollen Zeilen, die daher oft an Heine erinnern. Besonders versteht es der Dichter, sich im Falle verschmähter Liebe durch irgend einen Sarkasmus über seine Lage hinwegzusetzen. Aber auch andere Empfindungen, treue Freundesliebe und Verständnis für die Zeugen vergangener Zeiten, finden hier gelegentlich einen poetischen Ausdruck. Dass der Dichter mit sinnendem Auge die Vorgänge in der Natur betrachtet, beweist u. a. die berühmte „Ballade an den Mond", die in ihrer Eingangsstrophe:

„Dén Mond durch Nebel scheinen
Hoch über'm Thurme sieh',
Wie einen
Punkt über einem i!"

wieder den neckischen Kobold zeigt.

Die verschiedenen Strophenformen, in denen die Musset-schen Gedichte abgefasst sind, bestehen hauptsächlich aus kurzzeiligen Versen. Mit Vorliebe verkürzt Musset dann noch eine Zeile in der Strophe und bringt dadurch eigenartige Wirkungen hervor; das Verbot des Enjambements wird von ihm sehr oft übertreten. Freiligrath schliesst sich immer genau an das Metrum der Vorlage an, nur einmal, im „Sonett", ändert er die Reimstellung, und einmal, im „Fragment", fügt er vier Pluszeilen hinzu. In den „Stanzen", die Musset in achtzeiligen Strophen geschrieben hat, teilt Freiligrath jede Strophe in zwei Teile, ohne jedoch das Versmass zu ändern.

Seine Sprache trifft überraschend gut den Ton der Originalgedichte. Kleine Unfertigkeiten und Abweichungen laufen natürlich auch mit unter, sie sind denen, die schon bei den Uebersetzungen aus V. Hugo beobachtet worden sind, ähnlich und mögen daher mit Stillschweigen übergangen werden; nur sei nochmals auf das beredte Lob, das M. Bernays diesen Uebertragungen spendet, verwiesen.[1])

---

[1]) Vgl. S. 20.

Wenn auch die Art der eben besprochenen Gedichte von Alfred de Musset Freiligraths Natur eigentlich ferner lag, so zeigen doch einige seiner früheren Gedichte verwandte Züge. Schilderungen von Spaniens glutäugigen Mädchen, die zum Tone der Guitarre wilde Weisen singen und tanzen, oder anderen üppigen Weibern finden sich in der „Piratenromanze" und in Teil I der „Seidnen Schnur", wie ja auch gewisse gemeinsame Ausdrücke wie „Baskina" u. a. und die ganze Szenerie auf einen Zusammenhang mit Mussets Poesie hindeuten. Auch das Gedicht „Der Falk" ähnelt in Inhalt und Sprache dem Mussetschen „Lever". Eine Falkenjagd gibt in beiden den Dichtern Gelegenheit, die Vorzüge ihrer Dame zu schildern. Wir finden da manchen gleichen Zug, ja selbst das knappe „Jagdhabit" haben beide.

Für einen anderen französischen Dichter jener Zeit, für Jean Reboul, hat Freiligrath grosse Sympathie gehabt. Er bezeugt dies vor allem in einem seiner Briefe, wo es heisst:[1]) „Ich habe Ihnen noch nicht erzählt, wie sehr ich mich am Reboul erquickt habe. Allen Respekt! Aber den Bäcker merkt man, meiner einfältigen Meinung nach, zu wenig. Da zeigt sich z. B. Burns in jedem Verse als Ackersmann und ist doch nicht weniger Poet deshalb: ja ich glaube selbst, dass er's mehr drum ist. Das soll aber kein Tadel sein; jeder hat nun 'mal seine absonderliche Weise, und wenn man der Rebouls es auch ansehen kann, dass er den Hugo und Lamartine gelesen hat, so — ach, ich will nur stille schweigen. Nosce te ipsum, Ferdinande!" Aus dem letzten, unvollendeten Satze ersieht man zugleich, dass Freiligrath ganz genau weiss, wie manche Dichter auf die Entwicklung seiner Poesie eingewirkt haben. Heute wird man Freiligraths Begeisterung für Reboul nicht mehr recht teilen; denn in seinen Gedichten herrscht doch neben einigen wirklich schönen, wie z. B. „Der Engel und das Kind", jener rührselige Ton vor, zu dem auch Freiligrath in seiner Jugend hinneigte. Marceline Desbordes-Valmore versteht es besser, durch das Eigentümliche ihrer Gegenstände zu fesseln. „Der Rufer an der

[1]) Vgl. Buchner I, 235/236.

Rhone“ schildert, wie mitten in den grössten Jubel durch den Verlust eines Kindes tiefe Trauer eindringt, und „Die Nachtwache des Negers“ ist die Klage eines treuen Negersklaven um seinen Herrn, dessen Wiedererwachen aus dem Todesschlafe er vergeblich erhofft. Dieser Stoff sowie Barbiers anakreontisches Gemälde eines sich badenden Mädchens des Orients führen wieder in Regionen, in denen Freiligraths Muse so gern verweilt. Andere, gewichtigere Töne schlägt Lamartine in dem „Genius in der Verborgenheit“ und in der erst viel später entstandenen „Friedensmarseillaise“ an. In schwungvoller Sprache und erhabenen Bildern preist er in dem ersten Gedicht das geheimnisvolle Walten des Genius, der Hütten und Paläste ohne Unterschied aufsucht, in dem zweiten den ewigen Weltfrieden, indem er alle Völker auffordert, endlich einmal allen kleinlichen Zank zu vergessen und in friedlichem Wettkampfe an dem Fortschritt der Menschheit mitzuarbeiten. Duponts „Brot“ ist ein soziales, Delphine Gay de Girardins „24. Juni bis 24. November“ ein politisches Gedicht, deren Gedanken in manchem Freiligrathschen wiederkehren. Die technische Ausführung aller dieser Uebersetzungen ist mit der bei Freiligrath gewohnten Treue und Vollkommenheit durchgeführt. In Ronsards Gedicht „An einen Weissdorn“ fällt das jetzt ungebräuchliche Substantivum „Trumm“ auf. Freiligrath hat es aber mit voller Absicht gewählt, wie es ja überhaupt sein Bemühen war, ältere Worte wieder aufleben zu lassen. Gerade für das vorliegende Beispiel kann man die letzte Behauptung durch eine Mitteilung seiner Tochter stützen, die zugleich die Sprachmeisterschaft des Uebersetzers in das rechte Licht rückt. Mrs. Kate Freiligrath-Kroeker schreibt nämlich:[1] „His translation of Pierre de Ronsard's exquisite "To a whitethorn" is perfectly fresh in my memory, if only because I asked my father whether the word "trumm" he had made use of, was admissible in German, and the patient kindness with which he took the trouble to enlighten my ignorance. My father speaking so rarely of his poems and translations as being anything remarkable, I was generally left to find out their beau-

[1]) Vgl. Cosmopolis, Juli 1898, S. 54.

ty by myself or from the admiration of strangers; and, consequently, I was not aware of his consummate knowledge of the German language, which led him to reinstate many a fine old word, many a vigorous expression into its old rights."

Ronsards Lied an den Weissdorn ist das letzte französische Gedicht, das Freiligrath übertragen hat. Es stammt schon aus der Zeit, in der er sich ausschliesslich mit der englischen Litteratur beschäftigte. Von Uebersetzungsversuchen aus einer anderen romanischen Sprache hört man gelegentlich; in die „Gesammelten Dichtungen" ist nur die Uebertragung des Chorliedes in der sechsten Scene des zweiten Aktes von Alessandro Manzonis Tragödie „Der Graf von Carmagnola"[1]) aufgenommen worden. Der Gegenstand des Trauerspieles ist ein ähnlicher wie der von Schillers „Braut von Messina", nämlich der Zwist zweier Brüder von edler Abkunft. Das Chorlied enthält trübe Betrachtungen über das Verderbliche eines solchen Bruderkrieges. Freiligrath hat das Lied mit feinstem Verständnis wiedergegeben und trotz dessen schwieriger Form bewiesen, dass er sich auch in die Dichtungen anderer Sprachen als der ihm ganz besonders vertrauten zu versenken und sie mit derselben Meisterschaft zu übersetzen verstand.

---

[1]) Auch Goethe hat Manzonis „Grafen von Carmagnola" sehr geschätzt. Vgl. in „Kunst und Altertum" seine Besprechung und ein geringes Bruchstück einer Uebersetzung. Bd. 29, S. 629, 641 und 642 der Hempelschen Ausgabe.

III.

Uebersetzungen aus dem Englischen.

Schon in der Zeit, als in Freiligrath zuerst der Sinn für Poesie erwachte, übten die Verfasser des „Paradise lost“ und des „Vicar of Wakefield“ sowie Walter Scott einen nachhaltigen Einfluss auf ihn aus.[1]) Für Freiligrath hiess aber sich mit einem fremden Dichter näher beschäftigen auch zugleich ihn übersetzen; so ist es erklärlich, dass aus seiner Jugendzeit auch viele Verdeutschungsproben englischer Poesie erhalten sind. Schon das früher erwähnte Gedichtheft[2]) enthielt auch Uebersetzungen aus dem Englischen, später erschien manches in Zeitungen; wie gross die Zahl dieser Versuche gewesen sein muss, bezeugen viele Briefstellen aus jener Zeit.[3]) Auch verdient hervorgehoben zu werden, dass sich Freiligrath schon in den dreissiger Jahren mit nordamerikanischen Dichtern beschäftigte, wie folgender Satz beweist: „Specimina Nordamerikanischer Lyrik wären vielleicht auch nicht unwillkommen? Bis jetzt habe ich aber noch nichts fertig.“[4])

Ueber sein Verhältnis zur englischen Lyrik spricht sich Freiligrath in einigen Briefen ganz allgemein aus, ohne auf Einzelheiten einzugehen. Besonders stellt er da einmal die englische Poesie der anderer Völker gegenüber[5]): „Ich wüsste, unsre eigene ausgenommen, keine neuere Sprache, deren

---

[1]) Vgl. Buchner I, 38 und 148/149.

[2]) Vgl. oben S. 2.

[3]) Vgl. Buchner I, 60, 61, 65, 68. 78. 98. 104. 155/156. 158. 160/161 u. a. m.

[4]) a. a. O. I, 162.

[5]) a. a. O. I, 113.

Litteratur mich so mannigfach angesprochen und angeregt hätte als gerade die englische. Die Franzosen haben mich von jeher kalt gelassen, und erst, seitdem Feuerköpfe, wie Victor Hugo, Alph. de Lamartine, Béranger, Balzac, Jules Janin, Alfr. de Vigny, Eugène Sue (Verf. von Atar Gull) und andere die Fesseln gesprengt haben, mit welchen die Allongeperücken des siècle de Louis XIV. Sprache und Geschmack ihrer Nation gebunden hatten, bin ich mächtig von dem Genius gallischer Poesie ergriffen und namentlich von Hugos unvergleichlicher Lyrik hingerissen worden." Die folgenden Sätze lassen uns einen Einblick in Freiligraths gegenaue Kenntnis der italienischen Poesie gewinnen. Nachdem er auf die Holländer zu sprechen gekommen ist, fährt er fort: „Wie ganz anders als die Stuben- und Sumpfpoesie der Batavier schreitet dagegen die Muse des benachbarten Albion einher! Zwischen Shakespeare und Byron, diesem A und O englischer Poesie, welch ein reiches glänzendes Dichteralphabet (dies ist übrigens ein schiefes Gleichnis!) — wie hat namentlich die neuere Zeit Männer hervorgebracht, die nicht nur mit den Heroen früherer Dichterperioden Englands auf gleicher, sondern einige selbst auf höherer Stufe stehen als sie! Der ruhige, fromme Cowper, der bilderreiche Moore, der Ettrikschäfer Hoggs, der sanfte Wilson, der phantasiereiche Coleridge, der korrekte Campbell (der — — — —) und, um der allerdings noch weit grösserer Ausdehnung fähigen Liste schnell ein Ende zu machen, unter den Novellisten neben dem uns schon als Quartaner begeisternden W. Scott der geistreiche Bulwer, der Verfasser des Pelham, Devereux, Eugen Aram u. s. w. — wer nennt ihre Namen nicht mit Achtung gegen sie selbst und das Land, welchem sie angehören?" u. s. w. Und bedauernd ruft er einmal aus[1]): „Hätte ich nur mehr Zeit! Die neuere Lyrik Englands, wenn ich Moore und Byron ausnehme, ist dem nicht Englisch verstehenden Teile des deutschen Lesepublikums fast noch eine terra incognita, und doch, wie reich an Schönheiten sind nicht namentlich die Lieder der See-Dichter

---

[1]) a. a. O. I, 160/161.

(Lake-Poets), von denen ich freilich noch wenig übersetzt habe, von denen aber, bei minder gebundenen Flügeln, eine Auswahl zu geben einer meiner heissesten Wünsche ist." Ein andres Mal schreibt er[1]: „Ich stimme Ihnen in dem, was Sie über die Engländer sagen, vollkommen bei, und es freut mich, Ihnen die Versicherung geben zu können, dass mir gerade die neuern Engländer, Byron, Moore, Coleridge, Scott, Wilson, Wordsworth (Southey weniger, obgleich ich u. a. auch ein längeres Bruchstück seines Thalaba the Destroyer übersetzt und in Pfizers Litteraturblatt zum Auslande mitgeteilt habe) den ersten bedeutenden Anstoss gegeben haben. Das Naturgefühl, das namentlich in Wordsworths Dichtungen weht, ist ganz unübertrefflich, und ich denke noch immer mit stiller Freude an die Zeit zurück, wo ich ihn zuerst kennen lernte und mit ihm und Coleridge einsam Wald und Feld durchschweifte . . . ." Zum Schluss sei noch folgende Aeusserung angeführt[2]: „Ich übersetze jetzt viel aus dem Englischen, meist Sachen der unbekannteren Lyriker unserer Zeit, und werd' es binnen kurzem im Litteraturblatt zum Auslande drucken lassen. Es verlohnt sich schon der Mühe: Keats, Shelley, Wilson, Proctor, Bowles, Kirke-White, die Hemans und andere haben herrliche Lieder geschrieben, und es thut mir wohl, mich einmal abzuwenden von den fiebernden Franzosen und mir selbst zu der Ruhe und Sinnigkeit dieser See- und Bergdichter, deren Naturanschauung mich häufig an Schefers Laienbrevier erinnert. Shelley und ein paar andere ausgenommen, ist über alles, was diese neuen Engländer geschrieben, eine Stille, eine Ruhe ausgegossen, die einen unbeschreiblichen Zauber auf mich ausübt und mich unwiderstehlich zum Dolmetschen auffordert."

War es in der Jugend die Neigung, die ihn in den englischen Dichtern Anregung suchen liess, so kamen später äussere Verhältnisse hinzu, die bewirkten, dass Freiligrath bis an sein Lebensende in steter Fühlung mit der englischen Poesie geblieben ist: das Schicksal verschlug ihn nach England, wo er in harter Bureauarbeit das tägliche Brot für sich

[1]) a. a. O. I, 289.
[2]) a. a. O. I, 301.

und seine Familie verdienen musste. Ihn, der schon als Lehrling den Kopf voller Hirngespinste hatte, und der treu an seinen Idealen festhielt, musste diese nüchterne Verstandesthätigkeit anekeln. Konnte er da Besseres thun, um der Entmutigung, die sich seiner an jedem Abend von neuem bemächtigte, zu entfliehen, als sich in das Reich der Poesie zu flüchten? Da ihm aber zu eigenem dichterischen Schaffen oft die notwendige Ruhe und Inspiration fehlte, so griff er wieder zu dem alten Auskunftsmittel, das ihm früher grosse Dienste geleistet hatte: er erbaute sich an fremden Dichtungen, indem er sie verdolmetschte.

Und England verfügte in der That damals über eine Fülle von dichterischen Talenten. Die bedeutendsten von ihnen erwähnt die oben angeführte Briefstelle; doch wären diesen Namen noch manche andere anzureihen.

Wahrscheinlich hat aber auch ein rein äusserlicher Umstand dazu beigetragen, dass Freiligrath seine Uebersetzerthätigkeit immer mehr auf die englische Poesie ausdehnte. Schon die Form drängt im Französischen zur Phrase, weil die starre Metrik des Alexandriners in ihr fast unumschränkt herrscht. Die englische Poesie dagegen hat eine grosse Fülle unter einander gleichberechtigter Versmasse, die ungefähr dieselben wie im Deutschen sind, sich zu wahren gewusst. Ausserdem weisen das Englische und das Deutsche als zwei Schwestern einer einzigen Sprachfamilie, wie sie schon Klopstock genannt hat, in Konstruktionen, Wendungen, Bildern und Worten eine Aehnlichkeit auf, die zum Uebersetzen aus einer Sprache in die andre förmlich einlädt. Oft kann man englische Verse ins Deutsche übersetzen, ohne auch nur ein Wort ändern zu müssen; selbst die Reime sind vielfach dieselben. (Man denke z. B. an „My heart is in the Highlands" u. s. w.) Solche Erwägungen sind natürlich für jeden, der fremde Litteraturen in seine Muttersprache einführen will, mitbestimmend.

Der starken Vorliebe Freiligraths für englische Poesie entspricht es auch, dass sein erster Band „Gedichte" (1838) neben den eigenen Schöpfungen viele Uebersetzungen aus

dem Englischen enthält. Nicht alle Namen allerdings, von denen in den Briefen die Rede ist, wird man in der Ausgabe von 1838 und in den späteren finden. Von Byron z. B. steht in den „Gesammelten Dichtungen“ überhaupt nichts, von Burns viel weniger, als man nach den häufigen Aeusserungen über diesen Dichter annehmen sollte. Freiligrath hat eben, wie ja schon bei der Besprechung der Uebersetzungen aus dem Französischen hervorgehoben wurde, unerbittliche Kritik an allen seinen Arbeiten geübt und nur das Beste in die gedruckten Ausgaben aufgenommen. Die von 1838 bringt nun S. T. Coleridges „Alten Matrosen“, 10 Gedichte von Walter Scott, 26 von Thomas Moore, 13 Lieder von Robert Burns, je 2 von Robert Southey und Thomas Campbell, je 1 von Charles Lamb, John Keats und Felicia Hemans. Die Entstehungszeiten und Einzelveröffentlichungen dieser Uebersetzungen reichen bis ins Jahr 1829 zurück.

Die blossen Namen der einzelnen Verfasser thun dar, dass Freiligrath schon in dieser Auswahl von Uebersetzungen eine Probe seines vielseitigen Könnens gibt. Denn wie verschieden sind die einzelnen Dichter nicht in ihrem Stil, in der Wahl und Behandlungsweise ihrer Stoffe! Der „Alte Matrose“ von Coleridge[1]) ist ein Romanzencyklus, in dem ein alter Seemann einem durch seinen unwiderstehlichen Blick zurückgehaltenen Hochzeitsgast sein Schicksal erzählt. Er hat schwere Sünde auf sich geladen, indem er einen Albatros, ein Geschöpf Gottes, aus Uebermut niederschoss. Diese Sünde treibt ihn ruhelos von Land zu Land, um den Menschen Liebe gegen alle Wesen zu predigen. Dieser an sich eigentlich absurde Stoff ist mit meisterhafter Technik von Coleridge behandelt worden. Die Stimmungen, die er mit seinen Worten und kurzen Versen hervorruft, besonders die des Grausens, üben eine bestrickende Wirkung auf den Leser aus. — Ganz andrer Natur sind die Lieder Walter Scotts, die in der Ausgabe von 1838 dem „Alten Matrosen“ folgen. Sie führen

[1]) Ueber Coleridge vgl. The Poems of Samuel Taylor Coleridg With a Biographical Memoir by Ferdinand Freiligrath, Leipzig 1860. Alois Brandl, Coleridge und die englische Romantik, Berlin 1886.

den Leser in das schottische Hochland, dessen Eigenart so ansprechend von Scott poetisch verherrlicht worden ist. Bald vernimmt man wilde Kriegsgesänge, wie in dem hervorragend schön übersetzten „Pibroch of Donald Dhu“ oder im „Einfall“, bald wild-wehmütige Liebesklage, wie im „Mädchen von Isla“ und im „Mädchen von Toro.“ „Jock von Hazeldean“ schildert die Entführung eines Mädchens durch ihren Geliebten an dem Tage, wo sie die Gemahlin eines andern werden soll, und der „Troubadour“ preist treue Liebe bis in den Tod. Als Gegenstück hiezu spottet „Noras Gelübde“ über den Wankelmut des Weibes. „Der Pilger“ ist eine Anklage gegen die Hartherzigen, die ihre Mitmenschen in bitterster Not umkommen lassen, das „Wiegenlied“ besingt die Treue der schottischen Mannen zu dem Hause ihres Häuptlings, während „Donald Caird ist wieder da“ in humoristischer Weise die Ruhmestitel eines beim Volke beliebten schottischen Hochlandsräubers aufzählt. — Die 26 Gedichte von Thomas Moore, die sich an die Scottschen Lieder anschliessen, tragen wieder einen wesentlich andern Charakter. Sie sind zum grössten Teil den „National Airs“ und „Sacred Songs“ des grossen irischen Lyrikers entnommen. Jene ahmen bezeichnende Lieder der verschiedenen Nationen nach, während diese in getragen-pathetischem Tone religiöse Stimmungen wecken oder biblische Ereignisse beschreiben. In Freiligraths späteren Veröffentlichungen findet man noch zwei Gedichte Thomas Moores übersetzt, so in Band V, S. 158 einige Verse „An Lord Byron. Nach Lesung seiner Stanzen auf dem Silberfusse eines als Becher gefassten Schädels“, worin Th. Moore dem grossen Pessimisten das Verwerfliche einer solchen Ausgeburt wilder Phantasie vorwirft und ihn auffordert, in einem anderen Kelche, „dem sel’gen Kelch, der nie vergebens floss“, Frieden und Glück zu suchen; im zweiten Bande der „Gesammelten Dichtungen“ ist dann noch eine Uebersetzung „Aus den irischen Melodien“ veröffentlicht worden, die in schwermütigen Versen der Klage über die Enttäuschungen des Lebens Ausdruck gibt. — Den Beschluss machen 13 Lieder von Robert Burns, dem frei aus seinem Gefühlsleben herausschaffenden Dichter, dem die Lieder einfach, aber poetisch

von den Lippen fliessen, sodass sie vielfach wie Volkslieder klingen Die meisten von diesen 13 Liedern sind Liebeslieder, die bald in schelmisch-launiger, auch humoristischer Weise. bald aber in schwermütigen Tönen die Macht der Liebe verkünden. Nur das berühmte „Mein Herz ist im Hochland“ ist ein Preislied auf die schottische Heimat des Dichters. — Weniger von Belang für die Beurteilung des Ganzen sind die einzelnen Lieder anderer Dichter, die in diesem ersten Bande Freiligrathscher Poesie vertreten sind.

So verschieden an Inhalt alle diese englischen Gedichte sind, ebenso sehr unterscheiden sie sich meistens in der Form von einander. Eine besondere Stellung nimmt in dieser Beziehung der „Alte Matrose“ ein, weil er einen längeren Cyklus darstellt. Er ist in sieben Abschnitte eingeteilt, deren jeder aus einer grösseren Anzahl von Strophen besteht, die meistens das Schema



aufweisen. Mitunter wird noch eine Zeile zwischen der dritten und vierten eingeschoben, die dann mit der dritten reimt. Oft zeigen auch die erste und dritte Zeile Innenreim, vielfach beide gleichzeitig. Nicht selten finden sich auch längere Strophen. Durch diesen öfteren Wechsel des Metrums wird auch schon äusserlich der Eindruck einer lebhaften Handlung hervorgerufen. Auch herrscht, während die Zahl der Hebungen immer feststeht, in Bezug auf die Senkungen grössere Freiheit. — Das Versmass der Scottschen Lieder ist, ihrem ganzen Ton entsprechend, nicht gekünstelt, sondern einfach. Die Strophen setzen sich aus paarweise oder abwechselnd gereimten Versen zusammen, die meistens vier Hebungen tragen. — Grössere Mannigfaltigkeit zeigen wieder die Mooreschen Lieder. Sie sind in den verschiedensten Strophenformen abgefasst; Strophen von 4, 5, 6, 8, 12 und 14 Zeilen wechseln ab und weisen mannigfache, zum Teil sehr verwickelte Reimschemata auf. Auch die Zeilen in den einzelnen Strophen sind oft von ungleicher Länge. — Die Formen der Burnsschen Lieder sind im allgemeinen einfach und gefällig.

So boten, ebenso wie die französischen, auch diese englischen Gedichte einem so jungen Uebersetzer, wie Freiligrath damals war, nicht geringe formale Schwierigkeiten; aber er verstand sie zu meistern. Wie bei der Mehrzahl seiner Uebersetzungen aus dem Französischen, behält Freiligrath auch hier in der Regel die ursprüngliche Form bei. Nur macht er mitunter von der freieren Behandlung der Senkungen, die sich vielfach schon in der Vorlage findet, Gebrauch; im allgemeinen ist aber der Wechsel von Hebung und Senkung bei ihm sogar regelmässiger als im Original. Nur einigemal änderte er die Form ein wenig, so z. B. im „Alten Matrosen“ I, 81; II, 5, 15, 45; V, 63, 109; VI, 11, 17, 65; VII, 1, 45, 55, 78, 97, wo er den Innenreim preisgab, den er im Original vorfand. Die Wiedergabe der vielen kleinen reimenden Worte bereitete ihm wahrscheinlich zu grosse Schwierigkeiten. Wie sorgfältig er sich aber bemüht, derartige Unvollkommenheiten nach Möglichkeit wieder auszugleichen, beweisen die Verse I, 45; III, 29, 31; IV, 27, 47 (denn „nach — Tag“ ist gemäss dem sonstigen Freiligrathschen Sprachgebrauch als gereimt anzusehen), die Innenreim zeigen, obgleich er im Original fehlt. Noch in einigen anderen Gedichten vermochte Freiligrath nicht, alle Innenreime getreu wiederzugeben; in den Burnsschen Liedern fehlen sie bei V. 11, 13 und 15 von Lied Nr. 1 und bei V. 9 und 11 von Lied Nr. 5, während sie in Lied Nr. 7 genau gewahrt sind. In der Uebersetzung von Moores „Row gently here“ gibt Freiligrath schon äusserlich zu erkennen, dass er das kunstvolle Schema der Vorlage

⏑ — ⏑ — a
⏑ — ⏑ — a
⏑ — ⏑ — ⏑ — b
⏑ — ⏑ — c
⏑ — ⏑ — c
⏑ — ⏑ — ⏑ — b
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — d
⏑ — ⏑ — ⏑ — e
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — d
⏑ — ⏑ — ⏑ — e

nicht beibehalten will. Er unterdrückt zwar keine Zeile, schreibt aber V. 1—3, 4—6, 7—8 und 9—10 in je eine zu-

sammen, sodass seine Strophe aus vier Langzeilen besteht. Von Reimen fehlen bei ihm die von V. 1—2, 4—5, 7, 9 und die entsprechenden in der zweiten Strophe. In Moores „See the dawn from heaven“ weisen V. 7 und 8 (V. 13 und 15 in der Druckart des Originals) Innenreim, in desselben Dichters „When through the Piazzetta“ V. 5 und 7 Reim auf, während beides von Freiligrath unterdrückt wurde. Die Reimstellung zu ändern, sah sich der Uebersetzer in dem Refrain des Scottschen Liedes „Der Troubadour“ gezwungen; statt a b a c setzte er a b c b, was wohl auch besser wirkt, da auf diese Weise der Refrain mit einem Reim schliesst. Nur ganz selten hat Freiligrath einmal einen längeren Vers als die Vorlage angewendet. Von den Mooreschen Gedichten haben V. 4, 5 und 13 von „When first that smile“ und V. 5 und 15 von „How oft, when watching stars“, von den Burnsschen Liedern V. 7 von „O säh' ich auf der Heide dort“ einen Versfuss mehr. Wahrscheinlich konnte Freiligrath nicht anders verfahren, ohne der Uebersetzungstreue Abbruch zu thun. Einmal, in Burns' „Nun, wer klopft an meiner Thür?“ ändert er den jambischen Rhythmus des Originals in trochäischen um. Von den übrigen kleinen Mitteln, deren kein Uebersetzer entraten kann,[1]) macht Freiligrath natürlich auch bei diesen Uebersetzungen Gebrauch. Da sie immer wiederkehren, seien sie weder hier noch später besonders hervorgehoben. Einige kleine Aenderungen, die gelegentlich vorkommen, sind durchaus nicht Verlegenheitsänderungen, sondern verraten den denkenden Uebersetzer, der gerne die Vorlage womöglich noch verbessern möchte. In dem Mooreschen Gedicht „There comes a time“ z. B. fügt Freiligrath jeder Strophe noch einmal die ersten vier Verse bei, um die Moral desto nachdrücklicher hervortreten zu lassen. Für sehr glücklich wird man allerdings gerade diesen Zusatz nicht halten können; denn der lehrhafte Ton des Ganzen kommt dadurch nur umso unangenehmer zum Ausdruck. Berechtigter erscheint dagegen eine andere Aenderung. Wenn Freiligrath in „Peace to the slumberers“ die erste Zeile am Schluss jeder Strophe nicht wieder-

---

[1]) Vgl. oben S. 15—17.

holt, wie Th. Moore dies thut, so erreicht er damit, dass das Lied in einen viel kräftigeren Fluch auf den Eroberer ausklingt. Eine ähnliche Steigerung erzielt er im Burnsschen Lied Nr. 12 durch Umstellung der einzelnen Strophen. Ja sogar eine Auslassung, die sich in der Uebersetzung von Scotts „Wiegenlied“ findet, wird man gutheissen müssen. Es fehlt darin nämlich der Refrain

„O ho ro, i ri ri, cadil gulo.
O ho ro, i ri ri, etc.“

Die Gefahr, lächerlich zu werden, lag hier sehr nahe, und deshalb geht Freiligrath ihr aus dem Wege.

Ebensowenig wie die Metrik bietet der Stil dieser Freiligrathschen Uebersetzungen zu gröberen Ausstellungen Anlass. Manchmal allerdings wollte sich der knappe englische Ausdruck nicht so ganz der deutschen Sprache anpassen, sodass die deutschen Verse mitunter etwas dunkel bleiben. Besonders im „Alten Matrosen“ ist dies einigemale zu beobachten. In I, 9 ff. z. B.

„Er hält ihn mit der dürren Hand:
War stattlich einst und gross
Ein Schiff — lass los, du alter Narr!
Stracks liess die Hand er los“

mutet Freiligrath dem Leser entschieden zu viel zu. Dem Hörer werden diese Verse überhaupt nur bei klarster Diktion des Vortragenden verständlich sein. Der Uebersetzer befand sich eben in der Zwangslage, den ohnehin schon sehr knappen Ausdruck der Vorlage

„He holds him with his skinny hand,
„There was a ship“, quoth he.
„Hold off! unhand me, grey-beard loon!“
Eftsoons his hand dropt he“

ebenso knapp wiederzugeben. Auch in V, 92—97 ist der Sinn der Uebersetzung beim ersten Durchlesen dunkel:

„Die Sonne, lotrecht über'm Mast,
Schaut meerwärts ohne Regung!
Doch plötzlich rührt und regt sie sich
Mit zitternder Bewegung;
Schiesst vorwärts, rückwärts unruhvoll
Mit zitternder Bewegung: . . .“

Zunächst muss man das „sie“ in V. 94 auf die Sonne beziehen, während es sich thatsächlich nur auf die in V. 91 erwähnte Schiffsleinwand beziehen kann. Im Englischen war ein Missverständnis wegen des männlichen Geschlechts von sun und des weiblichen von ship ausgeschlossen:

V. 91 „And the ship stood still also.
V. 92 ff. The Sun, right up above the mast,
Had fixed her to the ocean:
But in a minute she 'gan to stir,
With a short uneasy motion —
Backwards and forwards half her length
With a short uneasy motion.“

In VI, 33 und 34 heisst es im Original:

„And now this spell was snapt: once more
I viewed the ocean green.“

Freiligrath übersetzt:

„Und wieder schaut' ich hin auf's Meer,
Auf seine Flut so grün:“

Er unterdrückt dabei den zum Verständnis des Ganzen wesentlichen Gedanken, dass der Fluch endlich von dem alten Matrosen genommen wird. Bei Coleridge erfährt der Leser das überdies noch aus den Randnoten, die jener seinem Gedichte beigegeben hat; aber auch diese fehlten in der ersten Ausgabe von Freiligraths Uebersetzung,[1]) weil er sie selbst noch nicht zu Gesicht bekommen hatte; denn er verfertigte seine Uebersetzung nach einem Nachdrucke, der Coleridges Glossen nicht aufwies.

Neben solchen mehr auffallenden Stellen begegnet man natürlich auch kleineren Ungenauigkeiten. Manchen Vers musste Freiligrath farbloser übersetzen, als er ihn im Original vorfand, weil Reim und Metrik die genaue Wiedergabe verhinderten, während andererseits auch einmal ein kleiner Zusatz notwendig wurde. Oft aber ist er bewusst vom Original abgewichen. Vor allem häufig findet sich die Anwendung des Präsens, wo das Original das Präteritum hat (z. B. „Alter Matrose“ I, 14, 70 ff. u. s. w.); Freiligrath erreicht dadurch grössere Lebhaftigkeit in der Schilderung. Den gleichen Zweck verfolgt er durch ein anderes Verfahren, nämlich durch

---

[1]) Vgl. Buchner I, 289.

Auslassung des Verbs (z. B. „Alter Matrose“ I, 21; III, 64 und 65; IV, 30 und 58; V, 10 und 55 etc.; „Peace to the slumberers“, 7; „Take hence the bowl“, 1 u. s. w.). Unmittelbarer, dem Volksliedtone sich nähernd, mutet auch der Gedichtanfang

„Der Mond ging kalt und hell
Ueber Schneegefilde auf“

an im Vergleich zu dem reflektierenden

„I saw the moon rise clear.“

Mitunter allerdings sind die Uebersetzungen etwas frei gehalten; meistens offenbart sich aber gerade in solchen Stellen das feine dichterische Nachempfinden des Uebersetzers. Das zeigt z. B. die meisterhafte Wiedergabe der Verse 3—6 in Moores „Oh! soon return“:

„Through many a clime our ship was driven,
O'er many a billow rudely thrown,
Now chill'd beneath a northern heaven,
Now sunned in summer's zone.“

„Wohl trieb mein Fahrzeug der Orkan
Durch manches Meer, seitdem ich schied.
Bald fuhr der Nordwind durch die Raa'n,
Und bald der laue Süd.“

Bezeichnend für Freiligraths Selbständigkeit dem Original gegenüber ist auch eine Stelle in „When first that smile“. In V. 10—12 vergleicht Moore die Dauer der Treue eines Weibes mit dem Dufte einer Blume; Freiligrath dagegen wählt ein noch schärferes Gleichnis, wenn er sagt, des Weibes Treue schwinde so schnell, wie eine Thräne versiegt. Die Blume duftet, so lange sie nicht ganz verwelkt ist, und selbst dann kann sie noch liebe Erinnerungen wachrufen; die schnell versiegte Thräne aber hinterlässt auch nicht die geringste Spur. Den Wortlaut gleichfalls ein wenig verändert hat der Uebersetzer in einigen andern Stellen Moorescher Gedichte; so sagt er z. B. für

„Oft when watching stars grow pale
And round me sleeps the moonlight scene“

viel poetischer:

„Wie manchmal, wenn des Mondes Strahl
Die Berge zitternd küsst ringsum“;

und in dem überhaupt musterhaft übersetzten „Light sounds the harp“ sind V. 8—10 und 22—24 in der Uebertragung viel ausdrucksvoller als in der Vorlage. Man vergleiche nur:

"The clang of mingling arms
Is then the sound that charms
And brazen notes of war, that stirring trumpets pour“

mit:

„Rasselndes Rossesgeschirr.
Panzer- und Schwertgeklirr
Sind die Musik alsdann, die ehern ihn umbraust“;

und:

"While to his wakening ear
No other sounds were dear
But brazen notes of war, by thousand trumpets sung“

mit:

„Hufschlag und Horn und Schwert
Ist's, was sein Ohr begehrt,
Ist die Musik alsdann, die ehern dröhnt durchs Feld.“

Die Uebersetzungen Moorescher Gedichte ragen nun nicht etwa ganz besonders unter den übrigen hervor. Die Verdeutschungen Scottscher und Burnsscher Lieder z. B. gehören überhaupt zu den vollendetsten, die Freiligrath geschaffen hat. Einzelne sind von Originaldichtungen nicht zu unterscheiden: eins, „Mein Herz ist im Hochland“, hat sich ja im Liederschatz unsres Volkes dauernd eingebürgert — gewiss das schönste Zeugnis für die Vortrefflichkeit der Uebersetzung!

Die Thatsachen, dass Freiligrath schon im Beginn seiner Dichterlaufbahn viel aus dem Englischen übertrug, dass er dies mit grosser Hingebung that, und vor allem der Umstand, dass seine Uebersetzungen aus V. Hugo einen so grossen Einfluss auf ihn ausübten, legen die Frage nahe, ob nicht auch diese ersten Uebersetzungen aus dem Englischen auf seine eigne Dichtung einwirkten. Dass ein solcher Einfluss stattgefunden haben kann, ja wahrscheinlich stattgefunden hat, wird man, wenn man die Verhältnisse rein äusserlich betrachtet, nicht leugnen können. Wie erwähnt wurde, stammen die meisten der oben behandelten Uebersetzungen aus dem Anfang der dreissiger Jahre, also aus einer Zeit, in der Freiligraths poetisches Schaffen erst beginnt. Aber auch innere Gründe stützen diese Vermutung. Denn schon auf der Schule be-

schäftigte sich Freiligrath mit Vorliebe mit französischen und englischen Dichtern; ja es ist geradezu auffallend, dass sich in seinem ganzen Briefwechsel keine Aeusserung über Goethe, Schiller und andre grosse deutsche Dichter findet (diejenigen ausgenommen, denen er persönlich nahe stand), während allgemeine und eingehendere Urteile über fremde, besonders englische Dichter häufig gefällt werden. Und wenn Freiligrath in dem Lebenslauf, den er 1835 an Gustav Schwab schickte, von sich selbst u. a. sagt[1]): „Mein böser Stern wollte, dass ich zu jener Zeit grade neben meinen Schulstudien nichts eifriger betrieb als die Lektüre Walter Scottscher Romane. Ich dachte an nichts als an die Nebelhaiden des Hochlands und die auf ihnen vagabundierenden Bettler und Zigeunerinnen. Was Wunder, wenn ich dem Rufe nach dem Herzen von Midlothian, nach dem Sitze des Wizard of the North nicht widerstehen konnte", so ist dies der beste Beweis dafür, dass seine Phantasie durch W. Scott mächtig angeregt wurde, und bis zu einem gewissen Grade gilt dasselbe von den andern englischen Dichtern.

Dennoch dürfte es schwer und wohl nur in einigen Fällen möglich sein, unmittelbare Beziehungen zwischen diesen frühesten Uebersetzungen aus dem Englischen und irgend welchem Freiligrathschen Gedichte festzustellen. Der Gesamtcharakter der ersteren ist indessen derselbe wie der von Freiligraths eigener Dichterthätigkeit jener Jahre, wenn man von den durch V. Hugo beeinflussten Gedichten absieht. Es ist jene erste Periode Freiligraths, die der reinen Poesie um ihrer selbst willen gewidmet war. Häufig trägt diese Poesie noch ein süsslich-lyrisches Gepräge nach Matthissonscher Art. Hiebei wird man z. B. mehreren Mooreschen Liedern einen gewissen Einfluss auf Freiligrath einräumen müssen. Denn trotz mancher Schönheiten sind sie oft nicht frei von überschwenglicher Sentimentalität, so z. B. „This world is all a fleeting show" und vor allem „There comes a time". Auch ist Moores Sprache reich an biblischen Anklängen, was vielleicht den jungen deutschen Dichter in der Behandlung

---

[1]) a. a. O. I, 148/149.

biblischer Stoffe und im Gebrauch biblischer Ausdrücke bestärkt hat.

Die Neigung Freiligraths zu dem „Alten Matrosen“ wird man gleichfalls verstehen. Hier zog ihn das Phantastische des Stoffes an, wie er ja noch 1838 daran dachte,[1]) Coleridges „Christabel“, das sich in derselben Atmosphäre bewegt, zu übersetzen. Ueberhaupt knüpften viele innere Bande Freiligrath an die Dichter der Seeschule. Am wenigsten fühlte er sich, wie schon erwähnt, zu Southey hingezogen, während Coleridge und Wordsworth ihn sympathisch berührten. Ihre poetische Verherrlichung des einfachen häuslichen Glücks und ihre hingebende Liebe zur Natur, die sich bei Coleridge und Southey noch mit der Vorliebe für das Ungewöhnliche paarten, fanden in seinem Herzen lebhaften Widerhall.

Von den beiden grossen schottischen Dichtern, Walter Scott und Robert Burns, wurde Freiligrath wieder in andere Gebiete eingeführt. Sinn für die Vergangenheit des Vaterlandes und treue Anhänglichkeit an den heimischen Boden mit seinen Bewohnern, verknüpft mit romantischer Erfindungsgabe, sind die hervorstechendsten Züge von Scotts Poesie, und ähnliche Eigenheiten, nur individueller empfunden und einfacher ausgesprochen, verleihen den Burnsschen Liedern ihren besonderen Stempel. Und diese Hochlandsballaden und Liebeslieder finden in der That ihren Nachhall in Freiligrathschen Gedichten. Auch der deutsche Dichter ist ein treuer Sohn seiner westfälischen Heimat geblieben, auch er hat mit beredten Worten deren Stammeseigenart gepriesen und manches Ereignis aus ihrer Geschichte besungen. Wenn sich den Burnsschen Liebesliedern nur wenige Freiligrathsche Dichtungen gegenüberstellen lassen, so liegt dies zum grössten Teil an dem unglücklichen Verhältnis des deutschen Dichters zu Lina Schollmann. Als er aber 1840 seiner Liebe zu Ida Melos in drei schönen Liedern Ausdruck gab, that er dies nach Burnsscher Art, wie das schon die Form von „Mit Unkraut“ beweist. Viel später hat sich Freiligrath übrigens in dem „Weihnachtslied für meine Kinder“ dieser selben Form, die uns aus dem Burnsschen Liede „Nun kommt der Herbst, nun

[1]) a. a. O. I, 288.

kommt die Jagd“ bekannt ist, noch einmal bedient. Aber es giebt noch untrüglichere Beweise von der Vorliebe des deutschen Dichters für den „wackeren Pflüger von Ayrshyre“. Immer und immer wieder thut Freiligrath in seinen Briefen seiner Erwähnung; im Jahre 1854 ist es ihm vergönnt, die Stätten aufzusuchen, wo Burns seine Weisen ertönen liess, und in einem schönen, leider nicht beendeten Liede, das in der Form an Burns erinnert, feiert er diesen Tag, der ihm einen unerwarteten Genuss bereitet hatte.[1])

Nicht unmöglich ist es ferner, dass das oben nur genannte Southeysche Gedicht „Die Stechpalme“ Freiligrath zu seinem frühesten Gedichte, das er selbst der Aufnahme in die „Gesammelten Dichtungen“ gewürdigt hat, d. i. zu „Moosthee“ angeregt hat. In beiden Gedichten bildet eine Pflanze den Ausgangspunkt einer sehr poetischen Allegorie, in der der Dichter ausführt, er wünsche, dass sein Leben sich so wie der Entwicklungsgang der betrachteten Pflanze abspielen möge. Ja sogar Einzelheiten sind dieselben, wie z. B. am Schluss der Vergleich des Alters mit dem Winter. Man ist um so eher berechtigt, einen gewissen Einfluss des Southeyschen Gedichtes hier anzunehmen, als „Moosthee“ in einem so jugendlichen Alter (16 Jahre!) geschrieben wurde. Man muss erstaunen über den Gedankenreichtum des Gedichtes und über die Einkleidung desselben, und es wäre merkwürdig, wenn dies alles ganz selbständig aus dem Geist des jungen Freiligrath geflossen sein sollte.

Selbst in dieser ersten Sammlung von Uebersetzungen lassen sich schon hier und da soziale und politische Anklänge vernehmen; jene in Scotts „Pilger“, der vor der Thür der Reichen umkommen muss, diese in Moores „Peace to the slumberers“, das dem Eroberer flucht, und im „Song of war“, der zum Kampf gegen den Despoten auffordert.

Eine Periode grosser innerer Revolution trennt den Freiligrath des Jahres 1838 von dem Freiligrath, den man vier Jahre später kennen lernt. Als sich der Dichter im Herbst 1838 in dem rheinischen Städtchen Unkel niederliess,

---

[1]) a. a. O. II, 285/286.

genoss er zum ersten Mal die ungetrübte Freude, sich ganz seinen poetischen Neigungen hingeben zu können. Erhöht wurde dieses Gefühl durch seine bald darauf stattfindende Verlobung mit Ida Melos, die seinen ersten wahren Liebesfrühling Knospen treiben liess. Hier im stillen Winkel am Rhein erkannte Freiligrath erst so recht, dass nicht nur die fernen Länder des Orients oder Amerikas mit der Ursprünglichkeit ihrer Kultur Stoff zu Liedern geben können, sondern dass die schöne Heimat genug des Reizvollen für ein sehendes Dichtergemüt biete. Und dass sich dieser Wandel in ihm bewusst vollzog, drückte er klar in den Schlussworten des „Freistuhls zu Dortmund“ aus:

„Die Palme dorrt, der Wüstenstaub verweht:
An's Herz der Heimat wirft sich der Poet,
Ein Anderer und doch derselbe!“

In engem Zusammenhange damit steht es, wenn der neu erwachende Sinn für die Heimat Freiligraths Aufmerksamkeit gleichzeitig auf die Vorgänge, die sich im Vaterlande abspielten, hinlenkte. Er brauchte nicht mehr die allgemeine Teilnahme für alte, vom heimatlichen Herd losgerissene Negersklaven in Anspruch zu nehmen oder in gefühlvollen Liedern den Schmerz von der Welt unverstandener Menschen zum Ausdruck bringen — seine nächste Umgebung bot würdigere Gegenstände zu schmerzlichen Betrachtungen. Wenn Freiligrath auch früher schon einmal gelegentlich einen Stoff aus der Tagesgeschichte, wie z. B. in der „Irischen Witwe“, behandelt hatte, so ist doch dieses Gedicht nicht mit den späteren politischen auf eine Stufe zu stellen. Der Dichter zieht darin keine Schlüsse aus der verabscheuenswerten That, kein Wort fordert zum Aufruhr gegen die Bedrücker auf. Später ist aber gerade die Einkleidung Nebensache und eigentlich nur der Tendenz wegen da. Denn mit den vierziger Jahren beginnt allerorten eine Zeit der unruhigsten Gährung im Volke, das die Verwirklichung der ersehnten Freiheiten in immer weitere Ferne hinausgerückt sieht; und obgleich Freiligrath am Anfange noch aller parteipolitischen Thätigkeit fern stand, konnte er doch auf die Dauer in dem Streit der Meinungen, der immer heftiger zu toben begann, nicht schweigen.

Seiner ganzen geistigen Veranlagung entsprechend stellte er sich darum bald auf die Seite derer, die rücksichtslos gegen jede Art der Unterdrückung kämpften. Mit glühender Begeisterung flossen ihm da die Verse von den Lippen, in denen er sein Ideal verfocht. So entstand 1844 jene Sammlung politischer Gedichte, „Ein Glaubensbekenntnis“ genannt, die wohl wie wenige andere die Stimmung des Volkes in jener drangvollen Zeit veranschaulicht.

Bei diesem jähen Uebergang Freiligraths in das Lager der politischen Dichter darf man wohl nach Vorbildern suchen, die dem „Wüstendichter“ den Weg gewiesen haben. Nun standen ihm ja in Deutschland selbst Hoffmann v. Fallersleben, Prutz, Herwegh u. a. m. als Kampfgenossen zur Seite; aber man wird doch auch der Einflüsse gedenken müssen, die von aussen nach Deutschland wirkten. Denn wie die ganze Bewegung von aussen, nämlich von Frankreich mit seinen häufigen Staatsumwälzungen kam, so sind auch die dichterischen Vorbilder dort zu suchen. Und wie schon früher gezeigt worden ist, haben in der That V. Hugo, Lamartine u. a. Freiligrath auch in dieser Hinsicht beeinflusst. Aber unmittelbare Beziehungen zwischen ihnen und Freiligrath auf dem Gebiete der politischen Dichtung festzustellen, ist kaum möglich. Dagegen genügt schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis des „Glaubensbekenntnisses“, um eine andere Quelle politisch-poetischer Anregung für Freiligrath zu erkennen: englische und amerikanische Dichtungen. Das kann auch nicht Wunder nehmen; strebte doch die ganze politische Bewegung in Deutschland, wenn sie auch von Frankreich ausging, auf das Erreichen eines Ideals hin, dem England und Amerika schon verhältnismässig nahe gekommen waren. Darauf deuten im „Glaubensbekenntnis“ die Uebersetzungen „Die Winde“ nach dem Amerikaner William Cullen Bryant, „Trotz alledem!“ nach Robert Burns, „England an Deutschland“ nach Thomas Campbell und „Der Baum auf Rivelin“ nach Ebenezer Elliot. Auch ist dem zweiten Teile des „Glaubensbekenntnisses“ ein Motto aus Felicia Hemans' „Waldheiligtum“ vorangestellt.

Wenn auch Freiligrath immer nur „nach“ Cullen Bryant, Burns u. s. w. sagt, so entfernen sich die Uebersetzungen doch nie so weit vom Original, dass man etwa nur von einer freien Umdichtung reden könnte. Sie sind im allgemeinen getreu und poetisch ausgeführt.

Alle vier Gedichte preisen natürlich die Freiheit als höchstes Gut der Menschen und fluchen denen, die sie beschränken wollen. In den „Winden“ wird das Toben eines Gewittersturmes geschildert; aber — fährt der Dichter fort — eine noch viel stärkere Macht, als den Elementen innewohnt, sitzt auf Europas Thronen, eine Macht, die mit Waffen allen Widerstand erstickt. In schönen Versen spricht er zum Schluss die Hoffnung aus, dass, wenn die Freiheit einst ihre Ketten abschütteln werde, nicht Blut der Preis des Sieges sein möge:

„Nein, wie der Frühling mög' er leis erstehn,
Der, was ihn fesselt, bricht mit sanfter Macht:
Wie Odem Gottes naht sein schaffend Wehn: —
Da springt das Eis, der Born entquillt dem Schacht.
Aus dunklem Kerker schiesst die Blum' in Hast:
Der Wald erklingt nach langer, dumpfer Rast:
Morgen und Abend, sich begegnend fast,
Erdrücken zwischen sich die alte Nacht.“

Man wird durch dieses Gedicht an das schöne Freiligrathsche „Am Baum der Menschheit . . .“ erinnert. Aus beiden spricht derselbe versöhnliche Ton, den Freiligrath bald mit einem zornigeren vertauschte. Auch der Vergleich mit dem geheimnisvollen Weben der Natur findet sich in dem deutschen Gedichte (Str. 6):

„Der du die Blumen aus einander faltest,
O Hauch des Lenzes, weh' auch diese an!
In ihrem tiefsten, stillsten Heiligtume,
O, küss' sie auf zu Duft und Glanz und Schein: —
Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume
Wird einst vor allen dieses Deutschland sein!“

„Trotz alledem!“ dagegen ist ein richtiges Kampflied. Es preist den Wert des freien, wenn auch armen Mannes gegenüber dem Unwert des in goldener Uniform steckenden Grossen. Dieses Thema wird ja bei Freiligrath häufig angeschlagen, z. B. in „Von unten auf“, „Requiescat“ u. s. w.,

und der frische, trotzige Ton dieses Liedes mit seinem selbstbewussten Refrain veranlasste ihn später (1848) zu einer Variante über das gleiche Thema, das sein Wahlspruch für's Leben blieb.

„England an Deutschland“ fordert die Deutschen, die Erfinder der Schiesswaffen, der Uhr und der Buchdruckerkunst, auf, sich der ihnen dadurch gegebenen rohen äusseren wie geistigen Kraft zu bedienen, um ihr Joch abzuschütteln. Noch im Jahre 1868, als Freiligrath ein Festgedicht zu Guttenbergs vierhundertjährigem Todestage verfasste, klingt dieser Gedanke in ihm wider.

Im „Baum auf Rivelin“ endlich warnt der Dichter die Könige: wie eine starke Eiche, die vielen Stürmen getrotzt hat, mitunter bei einem geringen Hauche umstürzt, könne einst auch ein Säuseln die Könige, die so oft den Aufruhr unterdrückt haben, zu Fall bringen. Auch in einem eigenen Gedichte, „Der Wisperwind“, spricht Freiligrath von dem Winde, der die Königsthrone umbläst.

Ferner gab Freiligrath zweien seiner politischen Lieder eine Einkleidung, die er seiner Beschäftigung mit der englischen Litteratur verdankte. „Hamlet“ ist das eine; es vergleicht Deutschland mit dem energielosen Helden der Shakespearischen Tragödie. Das andere beginnt mit der Anspielung auf eine schottische Sitte, deren Kenntnis Freiligrath unzweifelhaft aus Scotts „Fräulein vom See“ geschöpft hat:

„Ihr kennt die Sitte wohl der Schotten: —
Galt es ein rasch Zusammenrotten,
Aufglühte dann der Feuerbrand.
Gelöscht in Blut an beiden Enden,
Krieg heischend, liess er sich entsenden
Von Haus zu Haus, von Hand zu Hand.“ —

1846 erschien bei J. G. Cotta, Stuttgart und Tübingen, ein Band „Englische Gedichte aus neuerer Zeit“ von Ferdinand Freiligrath. Er enthält eine reiche Auswahl von Uebersetzungen aus der neueren englischen Lyrik. Beinahe die Hälfte sind Uebersetzungen aus Felicia Hemans (33 Gedichte, von denen 9 von Freiligraths Gattin übertragen sind, sowie das grosse Epos „Das Waldheiligtum“). Ausser

diesen sind in den Band noch aufgenommen: 6 Gedichte von L. E. Landon, 4 Gedichte und ein grosses Bruchstück aus dem Epos „Thalaba der Zerstörer" von Southey, 15 Gedichte von Alfred Tennyson, 6 von Henry W. Longfellow (eins wieder von Frau Freiligrath übersetzt), je zwei Uebersetzungen aus Mary Howitt und William Wordsworth, je eine aus William Cowper, John Wilson, Barry Cornwall, Thomas Moore, Richard Monckton Milnes und Ebenezer Elliott. Wenn auch, wie Freiligrath in der Vorrede hervorhebt, eine grosse Anzahl dieser Uebersetzungen schon lange vor dem Jahre 1846 angefertigt worden ist, so müssen sie doch einerseits Freiligrath im Jahre ihrer Veröffentlichung noch hinreichend angezogen haben, und andererseits mag er manchen damals noch den letzten Schliff gegeben haben.

Der Umstand, dass vieles schon aus älterer Zeit stammt, erklärt auch den merkwürdigen Unterschied, der zwischen dieser Sammlung von Uebersetzungen und der eigenen Dichtung Freiligraths aus jener Zeit besteht: in dem starken Bande findet sich kaum einmal ein Lied von ausgeprägt politischem Charakter, während Freiligrath doch gerade 1846 seine wildesten politischen Lieder veröffentlichte, die schon in ihrem gemeinsamen Titel „Ça ira" Gedanken an blutige Revolution wachriefen. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass auch V. Hugo seine „Feuilles d'Automne", diese „pauvres vers désintéressés", in eine Zeit der lebhaftesten politischen Bewegung hinausschleudert; vielleicht kann man für das gleiche Beginnen Freiligraths, für das allerdings wohl pekuniäre Erwägungen mitbestimmend waren, auch ähnliche Motive annehmen, wie V. Hugo in der Vorrede zu den „Herbstblättern" angibt: „Si l'auteur publie, dans ce mois de novembre 1831, „les Feuilles d'Automne", c'est que le contraste entre la tranquillité de ces vers et l'agitation fébrile des esprits lui a paru curieux à voir au grand jour. Il ressent, en abandonnant ce livre inutile au flot populaire qui emporte tant d'autres choses meilleures, un peu ce mélancolique plaisir qu'on éprouve à jeter une fleur dans un torrent, et à voir ce qu'elle devient". [1])

[1]) Vgl. Sarrazin, S. 29.

Felicia Hemans' „Waldheiligtum" entbehrt ja sicher nicht jeder politischen Spitze; doch ist diese so allgemein gehalten, dass man das Werk nicht zu den politischen Dichtungen rechnen kann. Es erzählt von den Schicksalen eines edlen Spaniers, der zur Zeit der blutigsten Inquisition Vaterland. Familie und andere liebgewordene Verhältnisse verlassen muss, um im Verein mit seinem jungen Sohn (seine Gemahlin stirbt auf der Ueberfahrt) in den Urwäldern Amerikas, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual, eine neue Heimat zu suchen. Die anderen 33 übersetzten Gedichte von F. Hemans, denen hier noch die Uebersetzung „Das bessere Land" aus der Ausgabe von 1838 angefügt sei, sind durchaus unpolitisch. Es sind teils Balladen, die ihre Helden oder Heldinnen bald in Spanien (so in den Cidballaden), bald auf indischem („Die indische Stadt") oder amerikanischem Boden Rühmliches verrichten lassen oder, wie „Englands Tote", den in allen Weltteilen und Ozeanen erprobten Ruhm englischer Waffenthaten preisen, teils aber auch rein lyrische Ergüsse, die des Menschen Leid und Freud' in sanften Versen besingen. — Schwermütige Grübelei dagegen spricht aus den sechs Gedichten von Laetitia Elisabeth Landon. Treue Liebe bis in den Tod verherrlicht „Der spanische Page"; „Erwartung" drückt das unbestimmte Sehnen eines einsamen Mädchens aus, während „Der Hirtenknabe" das reine Glück der in einfachen Verhältnissen Lebenden preist. „Das unbekannte Grab" handelt von dem Schicksal eines verschollenen Sängers, „Die alte Zeit" beklagt das Schwinden der alten Zustände, und in dem letzten Liede, das sie gesungen hat, „Der Nordstern" überschrieben, ruft die Dichterin den Freunden in ihrer Heimat ein letztes Lebewohl zu; kurz darauf fand sie einen tragischen Tod. — Die 15 Gedichte Tennysons, deren Verdeutschung wir Freiligrath verdanken, zeigen fast durchweg Balladencharakter; doch tritt im einzelnen auch das lyrische und das reflektierende Element stark hervor. In allen aber fesselt der Dichter den Leser durch die Wärme seiner Empfindung und den Wohllaut seiner Verse. Glückliche oder verschmähte Liebe sind die Hauptthemata, die behandelt werden, liebliche Naturschilderungen fehlen nicht, alte Sagenstoffe

erstehen in neuer Form; auch soziale wie humoristisch-satirische Anspielungen finden sich an einigen Stellen. Später hat Freiligrath noch zwei Tennysonsche Gedichte, „Der Bach“ und „Wiegenlied“, übersetzt. — Aehnlichen Inhalt zeigen die sechs Proben Longfellowscher Lyrik, die Freiligrath in dem Bande von 1846 mitteilt, und an die hier zugleich die aus späterer Zeit stammenden „An ein altes dänisches Liederbuch“, „Sonnenlicht und Mondlicht“, „Vox populi“ und „Belisar“ angereiht werden mögen.

Longfellow wählt gern geschichtliche Stoffe, mögen diese nun dem Altertum, der skandinavischen Vorzeit oder dem Mittelalter entnommen sein. Besonders liebt er die bürgerstolzen Zeiten des letzteren, wie „Der Belfried von Brügge“ und „Nürnberg“ beweisen. Aber auch rein lyrische Töne versteht er anzuschlagen, z. B. im „Regentag“ und in „Sonnenlicht und Mondlicht“; die an die Beschützer der Sklaverei gerichtete „Warnung“ spielt schon in das Gebiet der politischen Dichtung hinüber. — Dem Umfange nach nehmen die Uebersetzungen aus Robert Southey unter den „Englischen Gedichten aus neuerer Zeit“ den zweiten Platz ein. Denn ausser vier Einzelgedichten, zu denen noch aus den früheren Ausgaben „Die Stechpalme“ und „Der Inchcap-Felsen“ hinzutreten, hat Freiligrath noch das umfangreiche Bruchstück aus „Thalaba“ übersetzt. Wenn sie erst jetzt behandelt werden, so liegt dies im wesentlichen daran, dass Southey in der Reihe der Dichter, die vorher erwähnt worden sind, allein steht. Seine Poesie führt dem Leser mit Vorliebe abenteuerliche Gegenstände und Ereignisse vor Augen, die eine gewaltige Phantasie, verbunden mit lebhaftem Empfinden für die Schönheiten der Natur, verraten; nur zweimal, in den „Klagen der Armen“, einem sozialen Gedicht, das den Reichen das Elend der Armen vorhält, und in der „Schlacht von Blenheim“ mit ihrer Verspottung der grossen Waffenthaten, die nur um des Ehrgeizes willen unternommen werden, sieht man den Dichter realen Verhältnissen zugewendet. Sonst schweift seine Phantasie in die weite Ferne. „Der Inchcap-Felsen“ berichtet von der Bestrafung eines wilden Seeräubers für frevelhaftes Beginnen. Die Satire gewinnt die Oberhand in „Sankt Romuald“,

wo die Beschränktheit des Volkes mit gelegentlichen Seitenhieben auf die Heiligen gegeisselt wird. Ein ähnliches Gemisch von Satire, Humor und krauser Handlung findet sich im „Krokodilkönig“ wieder. Aber erst die Bruchstücke aus „Thalaba“ zeigen den englischen Dichter völlig in seiner Eigenart. Der zauberisch-märchenhafte Stoff von den Thaten des jungen Thalaba, der auszieht, um den Fall seines Vaters und seiner Anverwandten zu rächen, dies aber nur durch seinen eigenen Untergang erreichen kann, führt den Leser in farbenprächtigen Schilderungen von Kunstwerken und Naturschönheiten in das an Kontrasten reiche Afrika, auf dessen Boden man seltsame Wunder vor sich gehen sieht. Man hat es hier mit einem Erzeugnis ähnlicher Phantasie zu thun, wie in Coleridges „Altem Matrosen“. — Die übrigen in den „Englischen Gedichten aus neuerer Zeit“ veröffentlichten Uebersetzungen sind verschiedenen Inhalts. Die zwei anmutigen Lieder von Mary Howitt preisen die Vorzüge des Ginsters und der Glockenblume; John Wilson widmet im „Begräbnisplatz“ dem düsteren Schicksal der am Strande Scheiternden, die auf dem Kirchhofe der Namenlosen ihre letzte Ruhe finden, dramatisch bewegte, ergreifende Verse; Barry Cornwall schildert in packenden Worten den jähen Tod des mächtigen Sultans Tippo Saib; R. M. Milnes' „Venetianisches Ständchen“ ist ein anmutiges Liebeslied in origineller Einkleidung, während Ebenezer Elliotts „Proletarierfamilie in England“ die Leiden des armen Volkes mit realistischen Farben malt.

Von der Untersuchung, wie Freiligrath seine Aufgabe in technischer Beziehung gelöst hat, sei an dieser Stelle „Das Waldheiligtum“ ausgeschlossen, weil dieses später mit den anderen von Freiligrath übersetzten Epen besprochen werden soll. Die Einzelgedichte bieten in ihrer Gesamtheit ein überraschend mannigfaltiges Bild in Bezug auf die äussere Form: von den freien Rhythmen, in denen Southeys „Thalaba“ abgefasst ist, über die reimlosen Blankverse von Tennysons „Ulysses“, „Godiva“, „Bach“ und Wordworths „Eibenbäumen“, die Knittelverse von Southeys „Sankt Romuald“ bis zu den schwierigsten Strophenformen (z. B. fünfmal wiederkehrender

Reim in Tennysons „Ballade von Oriana", a a a b c c c b in Longfellows „Skelett in der Rüstung" u. s. w.) war Freiligrath reiche Gelegenheit geboten, seine Kunst zu erproben, und er ist seiner Aufgabe durchaus gerecht geworden. Abweichungen von der Form der Vorlage lassen sich wieder nur selten feststellen. So wählt er einmal, in Tennysons „Dichter", das Reimschema a b c b d e f e statt des ursprünglichen a b c b d b e b, wahrscheinlich weil es ihm nicht gelang, die Originalform genau nachzuahmen. In einigen andern Fällen musste er Pluszeilen in die Uebersetzung einfügen, 2 in das in Reimpaaren abgefasste Hemanssche Gedicht „Die indische Stadt", 7 bezw. 17 in Tennysons „Godiva" und „Bach", 4 in Wordsworths „Eibenbäume", sowie eine ganze Anzahl in „Thalaba", denen in letzterem Gedichte allerdings auch einige unterdrückte Verse gegenüber zu stellen sind. Auch konnte Freiligrath natürlich die Knittelverse in „Sankt Romuald" und die freien Rhythmen von „Thalaba" nicht ganz genau wiedergeben. Aber bei allen diesen Dichtungen fallen solche kleine Aenderungen, die mitunter der treuen Wiedergabe des Sinnes wegen notwendig waren, um so weniger ins Gewicht, als sie nicht streng strophisch gegliedert sind. Einmal hat Freiligrath allerdings auch in einem in Strophen eingeteilten Gedichte eine Zeile eingefügt, nämlich in Hemans' „Die Heimat an den Verlorenen" in der Anfangsstrophe. Gleichfalls unabhängig von der Vorlage gibt er jeder Strophe von Hemans' „An den Epheu" noch eine Art von zweizeiligem Refrain bei, der in lapidarer Weise die Szenerie jeder Strophe noch einmal wiederholt. Einzelne Verse änderte er in Landons Gedicht „Das unbekannte Grab", wo er die letzte Zeile von Strophe 3 und 4 fünfhebig statt vierhebig übersetzt, und in Hemans' Lobhymnus auf „Englands Tote", in dem er zugleich den Rhythmus wechselt; denn das Original hat dreihebige jambische Zeilen mit vierhebiger dritter, die Uebersetzung dagegen vierhebige trochäische Verse mit fünfhebigem dritten. Von diesen wenigen Abweichungen abgesehen, folgt Freiligrath der Form des Originals mit grösster Gewissenhaftigkeit. Er bemüht sich, selbst Aeusserlichkeiten, wie die Bevorzugung des männlichen Reims durch Tennyson, die

doch aber dem Gedicht ein charakteristisches Gepräge geben, nach Möglichkeit nachzuahmen, und ist darin auch meistens vom Erfolg gekrönt.

Die stilistische Behandlung der Uebersetzungen steht auf gleich hoher Stufe. Einige Proben werden die Art und Weise, wie Freiligrath die englischen Verse verdeutscht, am besten kennzeichnen. Vers 31—36 von Hemans' „Lied der Auswanderer" heissen im Original:

„All, all our own shall the forests be,
As to the bound of the roebuck free!
None shall say: „Hither, no farther pass":
We will truck each step through the wavy grass:
We will chase the elk in his speed and might,
And bring proud spoils to the earth at night."

Freiligrath erzielt eine nachhaltendere Wirkung, besonders durch das Auslassen von Verben, wenn er (allerdings nicht ganz wörtlich) übersetzt:

„Unser der Wald und des Waldes Getier!
Freier durchbricht ihn der Hirsch nicht als wir!
Keiner, der spräche: „Nicht weiter! halt!"
Unser die Steppe, so weit sie wallt!
Unser das Elenn, stattlich und schnell,
Unser sein Mark und unser sein Fell!"

In „Verwandte Herzen" von Hemans sind die Verse 13—16:

„It may be the breath of spring
Borne amidst violets lone
A rapture o'er thy soul can bring —
A dream, to his unknown"

von Freiligrath freier, aber poetischer übertragen worden:

„Bei Veilchenduft und Lenzeswehn
Und bei der Amsel Locken —
Dein Auge wird dir übergehn,
Sein Auge bleibt ihm trocken!"

Kann er einmal ein schönes Bild des Originals nicht ganz getreu wiedergeben, so bemüht er sich, es durch ein gleich schönes zu übersetzen, wie z. B. in „Die Träumende" von Hemans, V. 6: „Wenn die Sonne der Flur gab den Abschiedskuss" für „When eve through the woodlands has sighed farewell". Auch die eindringliche Sprache und die eigenartigen Mittel der Poesie Tennysons sind von dem Ueber-

setzer mit warmem Nachempfinden stets gewahrt worden. Am besten kann man dies bei Gedichten erkennen, die ausgesprochen humoristische Färbung haben (wie „Amphion“). Denn volltönende, erhabene Worte lassen sich verhältnismässig leicht auch in einer anderen Sprache wiedergeben; aber besonders schwierig ist es, für humoristische Ausdrücke und Wendungen die genau entsprechenden Worte in einer fremden Sprache zu finden. Freiligrath geht in dem Bestreben, dieses Ziel zu erreichen, sogar so weit, dass er lieber vom Original abweicht, wenn er dadurch nur eine humoristische Wendung gleich charakteristisch verdeutschen kann. Southeys „Sankt Romuald“ und „Krokodilkönig“ sind ebenfalls gute Beispiele dafür. — Endlich sei hier noch auf einige schöne Wortbildungen und -verbindungen in „Thalaba“ hingewiesen, die dem Ganzen einen eigenartigen Stempel aufdrücken. So findet man z. B. in dem Abschnitt „Der Palast und das Paradies von Irem“: „des Mittags Fluggewölk“ (403), „schwarz von ihrer Regenwucht“ (405), „der Quelle traut geschwätz'ger Fluss“ (496), „des Haines Blattgeräusch“ (497), „des Regens Plätscherfall“ (498); in „Thalabas Scheiden“: „die Kreischerin der Nacht“ = Eule (125) nach dem englischen „the screamer of the night“; in „Thalaba in den Ruinen von Babylon“: „der Säule Trümmerschaft“ (53), der „Tausend-Eichen-Forst“ (114), „Erdpechweiher“ (133), „ein Gefelse“ (144), „Zackenfirst“ (146), „Geklipp“ (147), „Schlängelpfad“ (155), „Geklüft“ (175), „(verdammt zu ew'ger) Höllenhut“ (224), „der Leiber Wellenknäu'l“ (253) von Schlangen gesagt, „Lippenheiligkeit“ = lip-righteousness (306) und manche andere Beispiele, die von der poetischen Zartheit wie von der markigen Kraft der Sprache Freiligraths, besonders bei Schilderungen von Naturschönheiten und Naturereignissen, zeugen.

Auch einige textliche Aenderungen sind den Originalen gegenüber zu verzeichnen. So klingt in der „Ballade von Oriana“ der Freiligrathsche Schluss nicht so verzweifelnd wie der der Vorlage aus. Gewiss hat der Uebersetzer dies mit Absicht gethan, ebenso wie er in Hemans' Gedicht „An den Epheu“ bewusst Strophe 3 und 4 des Originals in eine zusammenzieht, weil das englische Gedicht an dieser Stelle etwas weitschweifig wird.

Die Veröffentlichung der „Englischen Gedichte aus neuerer Zeit“ fällt in das Jahr 1846, also in eine Zeit, wo Freiligraths dichterisches Lebenwerk beinah abgeschlossen war; von unmittelbaren Beziehungen zwischen diesen Uebersetzungen und seiner eigenen Poesie wird daher kaum die Rede sein können. Und wenn auch die grosse Mehrzahl der „Englischen Gedichte“ vor 1846 vollendet wurde, so wird man selbst bei einer Zurückdatierung der einzelnen Gedichte um einige Jahre nicht viel gewinnen. Eine Ausnahme machen natürlich die politischen und sozialen Gedichte, von denen die Sammlung von 1846 doch auch einige aufweist. So ist Southeys „Schlacht von Blenheim“ eine beissende Satire auf die nicht allzu fern liegende Zeit, in der der Krieg um der Beute willen geführt wurde. Anklänge an dieses Thema findet man in manchen späteren Gedichten Freiligraths. Aus dem „Krokodilkönig“ ist die politische Tendenz ebenfalls unschwer herauszuhören. Gedanken, die ganz nach Freiligraths Herzen sind, enthält auch Tennysons „Lady Clara Vere de Vere“. Der einfache Bauer, den die hochmütige Gräfin als Spielzeug behandeln zu können glaubt, ruft aus:

„Ahnen! — Clara Vere de Vere:
O, wie mit Lächeln hoch im Blau'n
Der Gärtner Adam und sein Weib
Auf all' den Plunder niederschau'n!
Was adlig sein! Der ist's allein,
Der wirklich edel ist und gut!
Ein Herz wiegt Grafenkronen auf,
Und schlichte Treu' normännisch Blut!“

Wer gedächte da nicht an die Freiligrathschen politischen Lieder, die in immer neuen Varianten diesem Gedanken Ausdruck geben! Wenn es in demselben Gedicht am Schlusse heisst:

„Clara, Clara Vere de Vere,
Drückt Euch die Zeit so überaus:
Nahn keine Bettler Eurem Thor?
Seht Ihr nicht Arme Haus bei Haus?
O, zu den Waisen tretet hin!
O, lehrt sie lesen, lehrt sie nähn!
Bittet den Himmel um ein Herz,
Und lasst den Bauerntölpel gehn!“

so geht der Dichter damit zur sozialen Poesie über. Erschöpfender aber behandeln dieses Thema noch Southey in den „Klagen der Armen“ und Elliott in der „Proletarierfamilie in England“. Ihre Gedichte werden zu rücksichtslosen Anklagen gegen die Reichen und Mächtigen, die die Armut des Volkes durch nichts lindern oder sie gar ausnützen. Man braucht nicht lange zu suchen, um entsprechende Freiligrathsche Gedichte zu finden!

Diesen wenigen Uebersetzungen tendenziösen Inhalts steht aber die grosse Masse gegenüber, die, von leisen Anspielungen abgesehen, durchaus unpolitisch ist. Aber wenn diese auch keine unmittelbaren Beziehungen zu Freiligraths Gedichten aufweisen, so sind sie darum doch nicht weniger wertvoll als Marksteine in der Entwicklung des Dichters. Sie ermöglichen es, einen tieferen Einblick in sein Seelenleben zu thun, als man ihn aus seinen eigenen Gedichten allein gewinnen würde, weil auch sie stets der Ausdruck reiner Begeisterung für den Stoff sind. Dass man ein Recht hat, aus den Uebersetzungen Freiligraths Rückschlüsse auf sein eigenes Dichten und Trachten zu ziehen, geht aus vielen, z. T. schon angeführten Briefstellen hervor, am besten aber aus einem Briefe vom 8. Juli 1871. Die Cottasche Buchhandlung bereitete damals eine Miniaturausgabe von Hemans' „Waldheiligtum“ vor, worüber Freiligrath einem Freunde gegenüber seine Freude ausspricht.[1]) Dann fährt er fort: „NB. (für dich, nicht fürs Publikum): — bei allem Respekt vor den liebenswürdigen Eigenschaften der Dichterin ist mir die Poesie der Hemans gegenwärtig doch ein wenig gar zu weich und weiblich. Dazumal hab' ich ihre Verse gern verdolmetscht; jetzt als gehärteter Greis, würde ich mich schwerlich dazu haben entschliessen können. Es hat eben alles seine Zeit.“ Die Zeit von dazumal war eben für Freiligrath noch die der Gefühlsschwärmerei. Trotz seiner schon veröffentlichten politischen Gedichte hallten in seiner Seele noch die Töne wieder, die besonders seiner Jugenddichtung einen z. T. rührseligen Charakter verliehen haben. Manches Hemanssche

[1]) Vgl. Buchner II, 427.

Lied findet daher sein Gegenstück bei Freiligrath; eins, das „Lied der Auswanderer", berührt sich schon im Titel mit dem schönen Gedicht „Die Auswanderer" des deutschen Sängers. Wenn sich die beiden Dichtungen auch inhaltlich nicht allzu nahe stehen, so bestimmt beide doch derselbe Grundgedanke, die Hoffnung auf ein besseres Leben in einem neuen Lande und die wehmütige Klage um liebgewordene Dinge und Verhältnisse, die die Auswanderer für immer verlassen müssen. Auch liebt F. Hemans wie Freiligrath es, dem Leser die verschiedenen Weltgegenden vor Augen zu führen. Ferner spielen auch zwei Verse in „Englands Toten" auf die Sage von Memnon an, die Freiligrath in den „Klängen des Memnon" behandelt hat.[1])

Dass auch Longfellow und die Seedichter manche Züge mit Freiligrath gemeinsam haben, ist früher z. T. schon angedeutet worden. Daher sei hier nur noch erwähnt, dass man in Gedichten wie „Krokodilkönig", „Sankt Romuald" von Southey und „Amphion" von Tennyson eine andre Seite Freiligrathschen Wesens, den Humor, wiederfindet. Wenn dieser auch in den Gedichten des deutschen Sängers verhältnismässig selten zum Vorschein kommt, und dann meist nur in Gelegenheitsgedichten, so gehört er doch mit zu den hervorstechendsten Zügen im Charakter Freiligraths. Seine Briefe zeigen, dass auch in seinem Wesen Scherz und Ernst sich in einer Weise paaren, wie man sie z. B. bei Fritz Reuter bewundert. Diese glückliche Sinnesart hat ihm über manche schwere Stunde hinweggeholfen und ihn, wo andre in Schwermut versunken wären, zum Heldenmut geführt.[2])

Schon die Veröffentlichung der „Englischen Gedichte aus neuerer Zeit" hatte Freiligrath in der Verbannung von Zürich aus besorgt; noch im selben Jahre 1846 musste er nun mit Weib und Kind nach London auswandern, das ihm mit einer kurzen Unterbrechung für viele Jahre eine zweite Heimat werden sollte. Aber vorüber waren damit auch die Zeiten freien Schaffens; der mittellose Dichter musste abermals seinen Geist in enge Fesseln schlagen, um sich und die

[1]) Vgl. S. 35.

[2]) Vgl. Berthold Auerbach, Rede auf Ferdinand Freiligrath, S. 11.

Seinen zu ernähren. Dem Klang der eigenen Leier konnte er nur selten noch einige Töne entlocken — dazu drückte das ewige Einerlei seiner Beschäftigung als Buchhalter zu schwer auf seinen Dichtergenius. Aber nach des Tages Arbeit sich an den Schöpfungen englischer Dichter zu erbauen und diese, seiner alten Neigung folgend, zu verdeutschen, war ihm ein lieber Ersatz für die Unmöglichkeit, selbst dichterisch thätig zu sein, und fügte ausserdem einen erwünschten Nebenverdienst dem bescheidenen Gehalt hinzu. Für die letzten 25 Jahre von Freiligraths Dichterleben wecken daher seine Uebersetzungen natürlich eine noch viel höhere Teilnahme; sind sie für diese Zeit doch die Hauptvertreter seiner Muse.

1846, im Jahre der Veröffentlichung der Ça-ira-Lieder, stand Freiligrath im heftigsten Kampfe mit seinen politischen Gegnern; seine Flucht war die Folge davon. Er richtete daher in jenen Zeiten politischer Aufregung seine Aufmerksamkeit besonders auf diejenigen englischen Dichter, die wie er für die Rechte des Volkes eine Lanze brachen. Da die politische Freiheit in England vom Bürgertum schon lange errungen worden war (nur Irland seufzte noch unter Englands Joch, daher Freiligraths Gedicht „Irland“), galt der Kampf der englischen Dichter einer anderen Art von Unterdrückern, den Reichen, die das Elend der Massen ungerührt liess.

Auf einige englische politische und soziale Dichter, mit denen Freiligrath sich beschäftigt hat, ist schon früher verwiesen worden. Weit eindringlicher als sie aber weiss Thomas Hood die Grausamkeit der sozialen Unterschiede dem Leser vor Augen zu führen. In seinen Gedichten fand Freiligrath die idealste Gesinnung, verbunden mit einer beweglichen Schilderungskraft, die vor der Wiedergabe keiner Unthat zurückschreckt, um den Leser zu erweichen. Thomas Hood gehörte daher auch zu den Dichtern, die Freiligrath unwiderstehlich zum Dolmetschen anregten. Schon 1847 übersetzte er die beiden schönsten sozialen Gedichte Hoods, „Das Lied vom Hemde“ und die „Seufzerbrücke“. Ueberraschend gut fand er die richtigen Worte, obwohl er die Form genau wahrte, die besonders bei dem zweiten Gedicht einen notwendigen Bestandteil seiner Schönheit ausmacht. Nur selten fügte er

einmal eine Zeile ein, ohne jedoch dadurch den eigenartigen Rhythmus des Originals zu stören. „Das Lied vom Hemde" (das seinen Dichter in allen Volksschichten seines Vaterlandes so bekannt machte, dass dessen Leichenstein nur die Worte aufwies: „He sang the song of the shirt") schildert ergreifend die Leiden einer armen Nähterin, die, um eine Krume Brot zu verdienen, Jugend, Schönheit und alles, was das Leben lebenswert macht, opfern muss. „Die Seufzerbrücke" beklagt in Versen, die an Goethesche erinnern, den Tod eines Mädchens, das, um der Schande zu entgehen, sich in die Themse gestürzt hat. Eine Anklage für alle, die ihr nahestanden, ist das Lied; für die Gefallene hat der Dichter nur die zartesten Töne des Mitgefühls:

„Hebt sie vom Uferkies,
Aufhebt sie leis!
O, welch ein zart und süss
Abgeknickt Reis!"

Erst 1847 wurden zwar diese beiden Gedichte in der Uebersetzung veröffentlicht; aber Freiligrath kannte sie sicher schon vorher. Seine eignen Gedichte „Vom Harze" (1843) und „Aus dem schlesischen Gebirge" (1844) weisen in der ganzen Art der Behandlung zu grosse Aehnlichkeit mit ihnen auf. Immer ist der Ausgangspunkt ein wirkliches Ereignis, an das der Dichter allgemeine Betrachtungen anknüpft, und der Vorwurf aller vier Gedichte ist der Gegensatz zwischen den sorglos in Freuden Dahinlebenden und den von Sorge Verzehrten, oft durch jene in den Tod Getriebenen. Sogar in einer Einzelheit zeigt sich eine auffallende Aehnlichkeit: wenn Freiligrath am Schlusse des Gedichtes „Aus dem schlesischen Gebirge" von dem Sohne des armen Webers sagt:

„Ich glaub', sein Vater webt dem Kleinen
Zum Hunger- bald das Leichentuch!",

so giebt die arme Nähterin demselben Gedanken Ausdruck:

„Das ist der Armut Fluch:
Mit doppeltem Faden näh' ich Hemd,
Ja, Hemd und Leichentuch!"

Das erste Heft der „Neueren politischen und sozialen Gedichte" (1849), das diese Versuche Freiligraths bringt, enthält noch ein Gedicht, das unmittelbaren

englischen Einfluss zeigt; es ist dies die schon erwähnte Variante von Robert Burns' „Trotz alledem!" (1848).

In demselben Jahre war Freiligrath wieder vorübergehend nach Deutschland zurückgekehrt und hatte in litterarischen Beschäftigungen Trost und Vergessen für manche Unbill gesucht und gefunden. Nächst der sozialen Dichtung hatte er sich wieder dem Volksliede zugewendet. Er veröffentlichte 1849 eine „Nachlese älterer Gedichte", die er „Zwischen den Garben" nannte. Sie enthielt an Uebersetzungen ausser Lamartines „Friedensmarseillaise", Longfellows „An ein altes dänisches Liederbuch" und Wordsworths „Dänenknaben" Thomas Hoods „Ode an meinen kleinen Sohn", in der man den Dichter von einer ganz anderen Seite kennen lernt. Sie zeigt ihn als den besorgten Vater, der zärtlich alle Schritte seines Kindes bewacht, es aber schliesslich der Mutter überlassen muss, weil er sonst zum Arbeiten unfähig ist. Diesen kleineren Proben folgen 6 Balladen von Allan Cunningham und 5 schottische Balladen und Lieder aus Walter Scotts „Minstrelsy of the Scottish Bards", denen sich ein irisches und ein nordamerikanisches Volkslied anschliesst. Cunninghams Lieder ebenso wie die schottischen Balladen tragen vollständig Volksliedcharakter. Sie behandeln hauptsächlich Stoffe aus der reichen Geschichte des schottischen Hochlands und geben ein Bild von der Anschauungsweise seiner Bewohner. Nur selten entlehnen sie ihren Stoff einem anderen Kreise. Aber ein frischer, stolzer Sinn spricht aus ihnen allen.

Die technische Ausführung der Uebersetzungen ist durchaus einwandsfrei. Die Form ist genau gewahrt und der Charakter des Volksliedes mit grossem Geschick nachgeahmt worden. Man braucht nur die Anfänge „Weiss war die Ros' auf seinem Hut", „Ein Segel nass, 'ne frische See", „Da lebt' ein Weib an Ushers Born" u. s. w. zu hören, um sich davon zu überzeugen. Mit Recht lässt Freiligrath unbekannte schottische Namen aus, um den Liedern einen allgemeineren Wert zu verleihen. Das irische Volkslied „Eileen-a-Roon" ist durch die Uebersetzung auch zum deutschen Volkslied geworden, und mit dem „Lied der alten Tschaktas" hat

Freiligrath eine eigenartige Schöpfung der Indianerdichtung dem deutschen Publikum erschlossen.

Dass Freiligrath das Volkslied besonders schätzte, hängt mit seiner ganzen Naturanlage und ausserdem mit der Zeitströmung zusammen. Seit Herder und noch mehr seit den Tagen Brentanos und Arnims wusste man, wie viel Poesie in jenen unscheinbaren Liedern verborgen sei, und suchte man aufmerksam nach ihnen. Bereits in Amsterdam hatte Freiligrath auf Uhlands Anregung hin holländische Volkslieder gesammelt.[1]) Eines seiner schönsten Lieder, „Prinz Eugen, der edle Ritter", schliesst sich an das alte Volkslied an und trifft ausgezeichnet dessen Ton, und noch manches andre seiner Lieder und viele ihm eigentümliche Spracheigenheiten erinnern an die Art der Volkspoesie. Daher glückt es ihm auch so gut, Lieder wie die Cunninghams oder die schottischen Balladen zu übertragen. Er versenkte sich eben mit seinem ganzen Fühlen in jene, bis sein Herz in gleichem Pulsschlag wie das der Hochlandssöhne schlug.

Trotz des vorzugsweise litterarischen Charakters, den die Gedichte der Sammlung „Zwischen den Garben" zeigen, hatte Freiligrath sich noch nicht von der politischen Bewegung losgetrennt. In den Jahren 1848, 1849 und 1850 verfasste er noch eine Anzahl Tendenzgedichte, die er 1851 als zweites Heft der „Neueren politischen und sozialen Gedichte" herausgab. Es enthält neben diesen Kampfesliedern wieder sieben Uebersetzungen, darunter ein französisches Gedicht („Brot" nach Pierre Dupont), während die übrigen aus England, dem Lande der grossen sozialen Gegensätze, stammen. Der Franzose fordert das Volk auf, sich seiner Macht bewusst zu werden, die Grossen zu stürzen und damit seinem Elend ein Ende zu machen. Die sechs englischen Gedichte erzielen dieselbe Wirkung durch andere Mittel. Sie predigen im allgemeinen nicht wilden Aufruhr, sondern suchen durch lebhaftes Ausmalen der Not der Armen das Herz der Reichen aus der Gedankenlosigkeit, mit der sie das Volk zu Grunde gehen sehen, aufzurütteln. Obgleich

---

[1]) Vgl. Buchner I, 156/157.

sie alle dasselbe Thema haben, packen sie doch durch die Verschiendenheit der Einkleidung und ihre realistische Kleinmalerei. Freiligrath setzte sein Bestes daran, diese Uebertragungen würdig auszugestalten. Die oft nicht leicht nachzuahmende Form ist mit einer Ausnahme immer beibehalten, die Sprache dem Original und seinem Stoffe angepasst.

Da zahlreiche englische Lyriker in Freiligrath einen so vortrefflichen Uebersetzer gefunden haben, so muss man sich wundern, warum er so selten einmal an ein grösseres Werk herantrat. Verständlich ist allerdings, dass er sich nie mit der Verdeutschung fremder Dramen befasst hat; denn ihm fehlte die dramatische Ader. Er gehört zu den wenigen Dichtern, die nie im Drama ihr Heil versuchten. Aber auch dem Epos stand er fern. Ein eignes Epos hat er nicht geschrieben (der Cyclus „Der ausgewanderte Dichter“ blieb unvollendet, was wohl auch nicht Zufall ist), und auch bei den drei epischen Gedichten, die er übersetzt hat (wenn man von den Bruchstücken aus „Thalaba“ und dem erst nach seinem Tode veröffentlichten „Mazeppa“ absieht), überwiegt das lyrische Element; es sind dies „Das Waldheiligtum“ von F. Hemans, „Venus und Adonis“ von Shakespeare und „Der Sang von Hiawatha“ von Longfellow. Da alle drei verschiedenen Epochen entstammen und wegen ihres Umfangs gewisse Charakteristica der Uebersetzung schärfer hervortreten lassen, so sollen sie hier nacheinander besprochen werden; man wird dann zugleich auch beobachten können, ob Freiligrath in den Jahren, die zwischen der Abfassung der Uebertragungen liegen, in der Kunst, fremde Stoffe zu verdeutschen, Fortschritte gemacht hat.

Der Inhalt des „Waldheiligtums“ ist früher[1]) schon kurz angegeben worden. Es ist in Spenserstanzen abgefasst, die jedoch das Reimschema a b a b c c b d d tragen, während die echte Spenserstrophe das Schema a b a b b c b c c aufweist. Diese immerhin schwierige Strophenform, die Freiligrath wählt, erklärt es allein schon, dass er bei der Uebersetzung dieses Epos etwas freier verfahren ist, zumal gar keine Abwechslung

[1]) Vgl. S. 68.

in der Form eintritt. Mehr als sonst macht er von den kleinen Aenderungen, die für den Gesamteindruck der Dichtung ohne Belang sind, Gebrauch. Daher ist auch mancher Gedanke des Originals in einer etwas veränderten Gestalt wiedergegeben. Indessen passt sich die Sprache der Uebersetzung im allgemeinen glücklich an die der Vorlage an, obwohl man nie den Eindruck gewinnt, als ob man es mit einer Originaldichtung zu thun hätte.

Die Bedeutung der Uebersetzung für Freiligrath liegt vielleicht auf einem anderen Gebiete. Vielleicht regte nämlich das englische Epos den deutschen Dichter zu seinem unvollendeten Cyclus „Der ausgewanderte Dichter“ an. Der Plan, der ihm dabei vorschwebte, muss jedenfalls ein ganz ähnlicher gewesen sein; spiegelt sich doch die Grundidee des englischen Epos in den vorhandenen Fragmenten wieder. Auch in Freiligraths Gedicht ist ein Vertreter der idealen Geistesfreiheit, ein Dichter, durch die kleinlichen Verhältnisse seiner Heimat auf den freien Boden des fernen Erdteils verschlagen worden, der auch dem Flüchtling im „Waldheiligtum“ ein schützendes Obdach gewährt hatte.

„Tief in den Anden hat man uns gesehn —
Da ist auch dort der Heimat Horn erklungen,
Und neue Wälder, dichter noch belaubt,
Sucht' ich, zu bergen drin mein müd', gezeichnet Haupt!“

heisst es im „Waldheiligtum“, und ganz ähnlich in dem Freiligrathschen Gedichte:

„Ich habe nicht, da ich mein Haupt hinlege;
Von keinem Herde bin ich dort geschieden.
Mein erstes Haus, mit Hammer und mit Säge,
Bau' ich mir selber bei den Atlantiden.“

Und wie der vertriebene Spanier resigniert ausruft:

(„Doch ich bin hier, und lebe noch einmal
Jeglich Fahrwohl durch aus vergangnen Zeiten!)
Hier leb' ich's durch, wo keins noch ward gesprochen,
Und bringe Gott ein Herz, trüb', aber ungebrochen!“,

so erleichtert der ausgewanderte Dichter sein Herz durch die Erinnerung an die alten Zeiten:

„Die werten Lieder aus den alten Tagen,
Die ich mit Freuden hundertmal gesungen,
In diese Wälder hab ich sie getragen,
Drin nie zuvor ein deutsches Lied erklungen!“

Es ist zu bedauern, dass Freiligrath diesen Cyclus nicht vollendet hat; denn die Bruchstücke enthalten eine Fülle von poetischen Einzelheiten, ihre Sprache und ihr Gedankenkreis ist gehaltvoller als der im „Waldheiligtum“.

Einige Jahre später (1849) erschien das zweite von Freiligrath übersetzte Epos, Shakespeares „Venus und Adonis“. Es ist in sechszeilige Strophen (Stanzen: a b a b c c) eingeteilt. Wie „Lucrece“, das andere Shakespearische Epos, das seine notwendige Ergänzung ist, bewegt es sich in einem ganz anderen Kreise als seine Dramen. In beiden Epen spielt die sinnliche Liebe eine grosse Rolle, nur ist die Tendenz verschieden. In „Venus und Adonis“ schildert der Dichter in schelmischster Weise das heisse Verlangen der Liebesgöttin, Adonis zu besitzen, sowie die halb mürrische, halb blöde Weigerung des Jünglings. Er führt dem Leser das ungleiche Liebespaar in Situationen vor, die oft über die Grenzen des Wohlanständigen hinausgehen. So wenig diese Stoffe auch mit Shakespeares Dramen zu thun haben mögen, die Leidenschaftlichkeit des Tones und einige kleine Züge machen es verständlich, dass derselbe Dichter „Romeo und Julia“ schrieb.[1])

Ueber das Verhältnis von Uebersetzung und Original äussert sich Freiligrath selbst in einem Briefe vom 12. Dez. 1849[2]): „Die Uebersetzung ist allerdings fürtrefflich, doch wird die zweite Auflage immer noch Anlass zu einigen Verbesserungen geben, namentlich in den ersten 68 Stanzen, die (schon vor 10 bis 12 Jahren gearbeitet) nicht überall so treu sind, wie ich wohl wünschte, dass sie es wären. Den Rest (Stanze 69 bis 199), welchen ich teils im Februar, teils im Juli und August dieses Jahres übersetzte, wirst du bei einer gelegentlichen Vergleichung mit dem Original ebenso wohllautend, dabei aber meistens weit wortgetreuer als jene ersten 68 Stanzen finden. Man macht doch auch im Technischen Fortschritte. . . .“

---

[1]) Ueber „Venus und Adonis“ vgl. Max Koch, Shakespeare. S. 124/125.

[2]) Vgl. Buchner II, 228.

Diese Aeusserungen sind durchaus zutreffend. Trotz des Zwanges, den das Vermass dem Uebersetzer auflegte, ist er in die Feinheiten des Originals vollkommen eingedrungen. Seine oft gesuchten Ausdrücke strebt er durch ähnliche deutsche wiederzugeben, die vielfach vorkommenden Wortspiele werden nach Möglichkeit beibehalten, ja mitunter sogar erweitert. Nur die Reinheit der Reime, dieses alte Schmerzenskind Freiligraths, lässt wieder zu wünschen übrig, obgleich sie schon besser als in den früheren Uebersetzungen gewahrt ist.

Was mag Freiligrath wohl veranlasst haben, diesen seinem sonstigen Gedankenkreise doch gewiss fernliegenden Stoff zu übersetzen? Vielleicht reizte es ihn, zu einer Zeit, als er sich gerade wieder in den vordersten Reihen der Freiheitskämpfer befand, für seine wilden Kriegslieder ein Gegengewicht in dieser anakreontischen Schöpfung zu suchen. Im wesentlichen aber war es wohl das litterarische Interesse, dem deutschen Publikum den grossen Dramatiker in einer ganz neuen Beleuchtung zu zeigen. Dies erhellt auch aus einer kleinen Kontroverse, die er schon 1841, als er die Uebersetzung begonnen hatte, mit Karl Buchner, dem Vater seines Biographen, ausfocht. An ihn schreibt er da zur Verteidigung von „Venus und Adonis“ [1]: „Ich finde es weniger zuchtlos als natürlich; und selbst die Zuchtlosigkeit zugegeben, so ist es doch immer noch nicht lüstern. . . . Dass die Nacktheit an sich nicht immer zu verführen im stande ist, geht ja eben aus diesem Gedichte hervor: hätte Frau Venus nicht so gar plump mit ihren Reizen dreingeschlagen, so wäre der keusche Jäger doch noch vielleicht in ihr Garn gegangen. Ich halte eine gute Uebersetzung des Gedichts immerhin für verdienstlich und meine, dass, wenn wir bloss die Decenz zu Rate ziehen, wir nichts von Shakespeare lesen dürfen oder ihn in usum delphinorum kastrieren müssen.“ Und in einem anderen Briefe an denselben Empfänger fährt er fort [2]: „Was Sie zur Entschuldigung der Shakespeareschen Ungeniertheit überhaupt sagen, dass sie aus seiner Zeit hervorgegangen

[1]) a. a. O. I, 413.
[2]) a. a. O. I. 414.

wäre etc. etc., muss eben auch auf die Venus angewandt werden. Wer ohne diese billige Rücksicht an die Lektüre des Gedichts geht, wird sich immer abgestossen fühlen; wer es aber aus reinem Interesse an der künstlerischen und psychologischen Entwicklung von Shakespeares Riesengeiste, als nicht zu übersehendes Antecedens seiner späteren gediegnern Schöpfungen, als erste jugendliche Lanze des gewaltigen „Speerschüttelers (Shakespeare)“ in die Hand nimmt, wird es nur zu seiner Freude thun und das, was ihn sittlich und ästhetisch verletzen möchte, der Zeit und der Jugend des Dichters zur Last legen. . . .“ Dem entspricht es auch, wenn Freiligrath 8 Jahre später schreibt[1]): „Ich benutze dies günstige Verhältnis, indem ich mir eine Musse zur Vollendung von Venus und Adonis gemacht habe. Die Arbeit macht mir Freude, doch will ich froh sein, wenn ich zu Rande damit bin. Eine solche ästhetisch-sprachliche Tüftelei ist doch nichts für eine Zeit wie diese.“

Nach 1851 vergehen über fünf Jahre, ehe Freiligrath wieder mit einem Erzeugnis seiner Muse vor die Oeffentlichkeit trat. Er wurde es müde, mit zündenden Versen die politischen Vorgänge seines Vaterlandes zu begleiten, nachdem diese einen von seinen Träumen so grundverschiedenen Verlauf genommen hatten; auch mochte der Kampf ums Dasein, der seine Kräfte immer mehr in Anspruch nahm, die Flügel seines Pegasus für höheren dichterischen Schwung gelähmt haben. So erschien erst im Herbst 1856 wieder ein Freiligrathsches Werk, die Uebersetzung des dritten von ihm verdeutschten Epos, des Longfellowschen „Sanges von Hiawatha“.

Dieses eigenartige Werk des amerikanischen Dichters vereinigt durch ein poetisches Band verschiedene indianische Einzelsagen in einem grossen Epos. Es berichtet, wie die Phantasie der Rothäute das geheimnisvolle Walten der Naturkräfte als den Kampf oder die liebende Vereinigung böser und guter Götter auslegt; man begegnet vielen Zügen, die einem schon aus der antiken und germanischen Mythologie

[1]) a. a. O. II, 225.

vertraut sind, und die damit auf den Urzusammenhang alter Sagenbildung hinweisen. Das Gedicht schliesst mit dem etwas gekünstelten Versuche, das Eindringen des Christentums in die Welt der Indianer poetisch zu erklären: Hiawatha nimmt Abschied von seinem Volke, nachdem er die Verkünder einer neuen Lehre, der Botschaft von dem grossen Geist der Blassgesichter, in seinem Stamme hat einziehen sehen. Die Ankömmlinge der Pflege seiner Mutter empfehlend,

„. . . schied mein Hiawatha,
Hiawatha der Geliebte,
In des Sonnenhingangs Glorie,
In des Abends Purpurnebeln,
Zu den Gegenden des Heimwinds,
Des Nordwestes, des Keewaydin,
Zu den Inseln der Glücksel'gen,
In das Königreich Ponemah,
In das Wohnland des Nachdiesem."

Das Gedicht hat, wie Freiligrath selbst sagt,[1]) „abgesehen von dem Interesse, das es als indianischer Sagenschatz bietet, gewiss auch einen hohen poetischen Wert; namentlich sind manche der Naturschilderungen unnachahmlich schön. Waldhauch und Waldduftströmen wohlthuend durch jeden Gesang."

Die einzelnen Sagen werden in 22 geschickt mit einander verbundenen Gesängen behandelt. Diese selbst sind in reimlosen vierfüssigen, finnischen (wie Freiligrath an verschiedenen Stellen nachgewiesen hat) Trochäen abgefasst. Die alten epischen Stilmittel, Allitteration, Variation und Parallelismus, erstere nicht durchweg angewendet, verleihen dem Gedichte ein eigenartiges Gepräge, das Freiligrath in seiner Uebersetzung wiedergeben musste. Er hat dies auch mit meisterhaftem Geschick gethan, ja sogar durch den häufigen Gebrauch der Inversion, die im Originale viel seltener zu beobachten ist, den poetischen Reiz noch erhöht. Wie sehr er sich bemüht hat, auch die Allitteration nach Möglichkeit anzubringen, erfährt man aus einem seiner Briefe[2]): „Wenn du meine Uebersetzung mit einiger Genauigkeit ansiehst, so wirst du (ich darf ja wohl diesen einen Punkt eben

[1]) a. a. O. II, 303.
[2]) a. a. O. II. 311.

andeuten) finden, dass ich, dem Original nacheifernd, eine Menge nicht unglücklicher Allitterationen darin losgelassen habe. Für „root and rubbish“ z. B. „Wust und Wurzel“. Sodann „Span und Splitter“, „barsch und brausend“, „Rusch und Röhricht“, „Moor und Matte“, „Marsch und Moorland“ u. s. w. Ich möchte wissen, ob Böttger diese Eigentümlichkeit des Originals wiederzugeben sich bemüht hat.“[1]) Diese von Freiligrath hier angeführten Beispiele können natürlich noch um viele vermehrt werden. Gerade diese Bildungen mussten ihm aber um so leichter fallen, als seine Sprache überhaupt reich an Allitterationen ist.[2])

---

[1]) Böttger hatte den „Sang von Hiawatha“ auch übersetzt.

[2]) Man vergleiche beispielsweise folgende Stellen aus Freiligrathschen Gedichten:

„Ein siebentägig Kölner Kind auf seiner Mutter Knieen“;
„Es ist zu Köln das Wiegenlied des Knaben hell erklungen“;
„Des Robert Requiem singt Köln, das revolutionäre“;
„Ein Requiem ist Rache nicht, ein Requiem nicht Sühne“; (Blum, Bd. III, 177).
„Sie singt ein Lied, dass ihr entsetzt von euren Sesseln euch erhebt“;
„O nein, was sie den Wassern singt, ist nicht der Schmerz und nicht die Schmach“;
„So gut wie weiland euer Gott: Ich war, ich bin — ich werde sein!“;
„Ausrecken den gewalt'gen Arm werd' ich, dass er die Welt erlöst“ etc. („Die Revolution“, Bd. III. 181).
„Wie Blut schon die Blätter, gebleicht das Gras“;
„Vergebens mich auf den Fuchs gefreut“;
„Nur ein einzig Mal noch hinab und hinaus“ etc. („Am Birkenbaum“, Bd. III, 191).
„O weh, das ist kein Wehr“;
„Das ist, ertränkt, ertrunken“;
„Mit Knirschen und mit Krachen“;
„Die Haare weh'nd im Wind“;
„Wohl heilt nicht jede Wunde“;
„Das macht, dass Holm und Hafen“;
„Fahrt wohl denn, Haus und Hütte“;
„Ihr helft mit Singen und Sagen“;
„Herrlich ans Herz gelegt!“;
„So sei's! Auf dass sein Sänger“ etc. (Wilhelm Müller, Bd. II, 309).

Ja auch in manchen Uebersetzungen treten Allitterationen auf, z. B. in „Weil blumig uns der Mai“, „An Louis B.“, „Auf das erste Blatt eines Petrarca“, „Date Lilia“ u. a.

Dass gelegentlich einmal ein Vers ausgelassen, öfter dagegen ein anderer in zwei ausgedehnt wurde, konnte Freiligrath auch bei dieser Uebersetzung nicht vermeiden. Dafür wird er aber noch einer anderen Eigentümlichkeit des Originals in vollstem Masse gerecht. Die Indianersprache ist sehr bilderreich, und diese Eigenschaft kommt besonders in vielen anschaulichen Wortbildungen zum Ausdruck. Sie findet man natürlich auch bei Longfellow, und Freiligrath folgt ihm glücklich hierin. Oft bildet er sogar neue Wörter, die das Original nicht bot, z. B. S. 12 Hereafter = Nachdiesem, S. 13 comet = Bartstern (gerade diese Uebersetzung ist sehr passend, sie entspricht genau der sinnlichen Ausdrucksweise eines Naturvolkes), Pipe-stone Quarry = Pfeifensteinbruch, S. 16 warnings = Warnwort, S. 41 sunset = Sonnenhingang, S. 55 land = Wohnland, S. 59 white-skin-wrapper = Weissfellhülle, S. 66 scharlachschuppig, S. 73 Faint-heart = Mattherz, S. 74 rank = missduftvoll, S. 87 pathway = Pfadweg, S. 90 red stone pipes = Rotsteinpfeifen, S. 92 fan of turkey-feathers = Truthahnfederfächer, S. 94 boastful = prahlhaft, S. 98 trembling star of Evening = Zitterstern des Abends, S. 118 Medicinemen = Arzneier, S. 123 pouch of healing = Heilsack, S. 129 with a bound = sprünglings, S. 131 like the eyes of wolves = wolfsäugig, S. 139 arching = wölbig, S. 169 die Honigmacherin Biene, S. 172 Black-Robe Chief = Schwarzrockhäuptling, und viele andere. (Die Worte wiederholen sich natürlich an manchen Stellen.)

Mit welcher Liebe Freiligrath an diesem Werke arbeitete, geht schon daraus hervor, dass er, ganz gegen seine sonstige Bescheidenheit, Freunde mehrfach auf die Schönheit seiner Uebersetzung aufmerksam machte. So schreibt er z. B. an Julius Rodenberg[1]): „Es thut mir wohl, dass der „Hiawatha“ Sie angesprochen hat, und dass auch das Publikum dem Lebenszeichen des Fernen, Halbverschollenen mit Nachsicht entgegengekommen ist. Hinter dem spanischen Reiterwerk barbarischer Eigennamen, die das Buch, ein stachliger Zaun, umstarren, verbirgt sich allerdings eine sinnvolle, poetische Schöpfung, die des Anlaufs schon wert ist — nichtsdestoweniger bin ich

[1]) Vgl. Deutsche Rundschau, 15. März 1898.

jedem dankbar, der diesen Anlauf wirklich wagt und über die Stacheln frisch hinwegsetzt. Findet er dann, dank seinem Sprunge und meiner Dolmetscherei, dass es sich ganz hübsch wandeln und träumen lässt in dieser kindlichen Welt (auf die der Herrgott, mit der Pfeif' Tabak im Munde, familienväterlich herabschaut), so bin ich vollends zufrieden und beglückt". Charakteristischer noch ist eine andere Aeusserung[1]: „Es freut mich sehr, dass die im Morgenblatt mitgeteilten Bruchstücke meiner Hiawatha-Uebersetzung dir und deiner lieben Frau gefallen haben. Ich zweifle nun auch nicht, dass das ganze Gedicht euch anmuten wird. ...... Hier hast du den Schluss des Gedichts. .... — Ist das nicht schön? Ist der im Sonnenuntergang verschwindende Held nicht ein famoses Bild?" In einem anderen Briefe sagt er[2]: „Dass „Hiawatha" deiner guten Marie und dir einige genussreiche Stunden verschafft hat, höre ich mit aufrichtiger Freude. Als ich die „Hungersnot" zuerst übersetzt hatte, und sie brühwarm aus dem Bleistiftmanuskript meiner Frau vorlas, war auch die ergriffen und hatte ein paar Thränen wegzuwischen. Es ist wirklich wunderbar, mit wie wenig Mitteln der Dichter in diesem Gesange die pathetische Wirkung hervorzubringen gewusst hat. Einfacher kann doch eigentlich nichts sein. Die Allgemeine Zeitung erwähnte der Uebersetzung neulich beiläufig in einer kurzen Kritik von Bodenstedts Neuen Gedichten und meinte, dass ich, bei grösserer Treue, den Ton des Originals noch glücklicher getroffen hätte, als mein Vorgänger Böttger. Das soll wohl sein. Ich habe Böttgers Uebersetzung noch immer nicht gelesen, möchte aber darauf schwören, dass er auf so sonderbar schöne Benamsungen, wie „das Wohnland des Nachdiesem" (für the land of the hereafter) u. dgl. nicht verfallen ist."

Das klingt stolz, Freiligrath konnte es aber auch sein; denn er hat mit dieser Uebersetzung ein Werk von unvergänglicher Schönheit der deutschen Litteratur einverleibt.

Zugleich macht er damit das erste grössere Werk aus einem Kreise, der schon seit dem Ausgange des vorigen Jahr-

---

[1]) Vgl. Buchner II, 303.

[2]) a. a. O. II, 311.

hunderts die Dichter angezogen hatte, den Deutschen zugänglich, nämlich das erste umfassendere Erzeugnis der Indianersage. Durch den amerikanischen Freiheitskrieg waren zahlreiche Europäer mit den Rothäuten in nähere Berührung gekommen, und damit hatte auch der Indianer Eingang in die europäische und über England (Cowper) und Frankreich (Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand etc.) in die deutsche Litteratur gefunden, zumal das Wesen und die Sprache jenes Naturvolkes mit einem Hauch von Poesie umgeben war. So stimmte unter andern schon Schiller seine „Nadowessische Totenklage“ an, und Seume verherrlichte den „Kanadier, der noch Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte“. Gefördert wurde diese Bewegung natürlich noch durch die Pflege, die das Volkslied überhaupt jetzt fand, sowie dadurch, dass Naturforscher, ja auch Dichter, wie Chamisso und Lenau, durch eigene Anschauung jene fernen Länder kennen lernten und ihre Erlebnisse in ihnen schilderten. Alles dies verfehlte auch auf Freiligrath seinen Einfluss nicht. Oft zog er den Indianer und sein Reich in den Gesichtskreis seiner Gedichte. Schon 1833 hatte er in „Audubon“ das Los der Steppensöhne beklagt, deren Sittenreinheit durch das Eindringen östlicher Kultur gefährdet wird. In der Phantasie „Die Schiffe“ tritt neben den Angehörigen anderer Völker auch ein Indianer auf, der von Amerika erzählt. In poetischster Weise aber schilderte er das Indianerleben im „Ausgewanderten Dichter“. Der Leser folgt darin dem Indianer auf die Jagd und in die Ratsversammlung und gewinnt dadurch einen Einblick in seine Anschauungsweise. „Das Hospitalschiff“ beherbergt auch einen amerikanischen Steppensohn.

Nach der Veröffentlichung des „Sanges von Hiawatha“ versiegt der Quell der Poesie immer mehr in Freiligrath, bis ihn nach langen Jahren des Stillstandes die Ereignisse von 1866 und 1870/71 in neuer, ungeschwächter Kraft hervorsprudeln lassen. Gering ist daher auch die Ausbeute an Uebersetzungen, die aus dem Jahrzehnt von 1856—1866 stammen, und von den wenigen ist die Jahreszahl ihres Entstehens nur selten festzustellen. Sie seien daher in der Reihenfolge, wie sie im vierten Bande der „Gesammelten

Dichtungen“ unter dem Titel „Neueres und Neuestes“ zusammengefasst sind, besprochen.

Eine ganze Reihe dieser Uebersetzungen scheint aus wesentlich litterarhistorischem Interesse hervorgegangen zu sein. Es sind dies 11 Gedichte von Robert Herrick (1591 bis 1674), dem Zeitgenossen Shakespeares und Miltons, sowie Uebersetzungen von zwei Sonetten von Henry Howard, Earl of Surrey (1515—1547), von vier Sonetten Sir Philip Sidneys (1554—1586), von zwölf Sonetten Edmund Spensers (1553—1599) und von zweien William Drummonds of Hawthornden (1585—1649), wozu noch die schon früher besprochene Uebersetzung von Pierre de Ronsards „An einen Weissdorn“ tritt. Auffallend ist, dass Freiligrath zwar die Sonette von manchem Zeitgenossen Shakespeares übersetzt hat, sich aber an dessen eigene nicht heranwagte.

Die liebenswürdig-neckischen, oft von origineller Einbildungskraft zeugenden Lieder Herricks vermögen in der gelungenen Freiligrathschen Uebersetzung auch heute noch zu fesseln. Die Sonette der älteren englischen Dichter dagegen, in einer von der regelmässigen etwas abweichenden Form geschrieben, muten einen doch ein wenig altfränkisch an, trotz der Gewandtheit, mit der jene Dichter immer wieder neue Einkleidungen finden, um die Geliebte zu besingen: denn bis auf wenige Ausnahmen ist sie der Gegenstand dieser Sonette. Anregend ist auch zu beobachten, wie oft erst in den beiden letzten Zeilen der leitende Gedanke epigrammatisch zum Ausdruck kommt.

Die Uebersetzungen sind meistens wortgetreu und stilgerecht. Dasselbe Lob gilt von der Wiedergabe der gleichfalls in diesem letzten Bande enthaltenen einzelnen Gedichte von Robert Burns, Thomas Bailey Aldrich, Frank Mahony, Thackeray, Shakespeare („Grablied aus Cymbeline“), Robert Browning und Barry Cornwall sowie der „Volksballade von den Shetland-Inseln“. Es sind z. T. hervorragende Proben der Uebersetzungskunst, wie z. B. die in schöner Tonmalerei wiedergegebenen „Glocken von Shandon“ Frank Mahonys oder Aldrichs „Dezember“, ein schwermütiges Klagelied. Auch

Robert Brownings bekanntes Gedicht „Tokayer“ ist in dem dem englischen Vorbilde eignen kecken Tone gut übertragen.

Dass man den Namen Brownings, der doch von diesen englischen Dichtern (ausser Shakespeare natürlich) der bei weitem hervorragendste ist, nur einmal unter den Uebersetzungen Freiligraths findet, ist wohl auf innere Gründe zurückzuführen: in Brownings Poesie tritt die grübelnde Verstandesthätigkeit zu sehr in den Vordergrund, ja sie verführt den Dichter oft zu Träumereien, in die man ihm nicht mehr zu folgen vermag.[1]) Nichts von alledem bei Freiligrath, der fast immer von einem Bilde oder einem Ereignisse ausgeht. — Von einer ganz anderen Seite, als man ihn aus den früher angeführten Uebersetzungen kennen lernte, zeigt sich Robert Burns in den drei hier vertretenen Liedern. „An einen Freund“ fordert zum Preise der schottischen Heimat auf; die „Elegie auf den Tod meines Freundes“ ist ein ergreifendes Klagelied, in das die ganze Natur mit dem Dichter einstimmt; „An eine Maus, die er mit ihrem Nest aufgepflügt hatte“ schildert das Treiben des Tierleins, das zu ernsten Gedanken mahnt. Alle drei Gedichte, auch in der Form eigenartig, sind charakteristisch für Burns: sie gehen von kleinen, mitunter beinahe kleinlichen Dingen aus, entwickeln aber schliesslich hohe Ideen.

Erhöhte Teilnahme beanspruchen die zehn Gedichte des Amerikaners Walt Whitman, die Freiligrath im Jahre 1868 dem deutschen Publikum vermittelte. Er hat auch ihr Wesen am besten selbst charakterisiert:[2]) „Sind das Verse? Die Zeilen sind wie Verse abgesetzt, allerdings, aber Verse sind es nicht. Kein Metrum, kein Reim, keine Strophen. Rhythmische Prosa, Streckverse. Auf den ersten Augenblick rauh, ungefüg, formlos; aber dennoch für ein feineres Ohr des Wohllauts nicht ermangelnd.[3]) Die Sprache schlicht, derb, geradezu, alles Ding beim rechten Namen nennend, vor nichts

---

[1]) Vgl. Ausgewählte Gedichte von Robert Browning, übersetzt von Edmund Ruete, Bremen 1894, Vorwort.

[2]) Bd. IV, S. 87 und 88.

[3]) Vgl. P. Jannaccone. La poesia di Walt Whitman e l'evolutione delle forme ritmiche. Torino 1898.

zurückschreckend, manchmal dunkel. Der Ton rhapsodisch, prophetenhaft, oft ungleich, das Erhabene mit dem Gewöhnlichen, bis zur Geschmacklosigkeit sogar, vermischend. . . . . . Und was trägt uns der Dichter in dieser Form vor? Zunächst sich selbst, sein Ich, Walt Whitman. Dieses Ich aber ist ein Teil von Amerika, ein Teil der Erde“ u. s. w.

Es war eine schwere Aufgabe, die wilden Visionen der Whitmanschen „Trommelschläge“ in ihrer rhythmischen Prosa zu übertragen und eine bis dahin unbekannte Art von Poesie zu erschliessen. Eigentlich ist es ja überhaupt unmöglich, Gedichte in freien Rhythmen in eine andere Sprache zu übertragen. Denn die Wirkung solcher Gedichte beruht doch eben vornehmlich auf ihrer eigenartigen Form, die den Inhalt auch rhythmisch zur Darstellung bringen soll. Diese Wirkung muss beim Uebersetzen natürlich mehr oder weniger verloren gehen, und es ist nun Sache des Uebertragers, dem ihm vorliegenden Stoff eine Gestalt zu geben, die bei dem deutschen Leser ungefähr dieselben Eindrücke hervorruft wie die des Originals. Selbstverständlich bedingt dieser Umstand mitunter ein Abweichen von der Vorlage; der Uebersetzer muss mehr nachdichten, als sich sklavisch an den fremden Text halten. Freiligraths Verdeutschungen der Whitmanschen Gedichte leisten wohl, was man unter diesen schwierigen Verhältnissen verlangen kann. Die Sonderheiten des Verses und der Sprache Whitmans kommen darin zum Ausdruck, ohne dass die Schönheit und Ungezwungenheit des Stils darunter litte.

Ein ähnliches Verdienst erwarb sich Freiligrath dadurch, dass er den grossen englischen Historiker T. Bab. Macaulay als Dichter weiteren Kreisen zugänglich machte. Er übersetzte nämlich dessen „Horatius“, ein episches Gedicht von 70, meist achtzeiligen Strophen, sowie „Die Schlacht bei Naseby“. Das erste Gedicht bildet einen Teil der „Lays of Ancient Rome“, in denen Macaulay den Versuch macht, die Geschichte des alten Rom, wie sie von den Historikern erzählt wird, in Balladenform zu übermitteln, da man annimmt, dass solche lateinische Balladencyclen bestanden und den Geschichtschreibern als Grundlage gedient haben. Das Gedicht

ist einem römischen Plebejer in den Mund gelegt, der über den Verfall der alten Kriegskunst und der alten Einfachheit der Sitten klagt; als glänzendes Vorbild stellt er seinen Zeitgenossen die That des Horatius hin, der Rom vor dem Untergange rettete, indem er so lange der eindringenden Schar Porsenas widerstand, bis die Römer die Tiberbrücke abgebrochen hatten. In formaler wie stilistischer Hinsicht sind beide Uebersetzungen mit der gewohnten Meisterschaft von Freiligrath übertragen worden.

Mit der Veröffentlichung dieser letzten Uebersetzungen war Freiligrath wieder an einem Wendepunkt seines Lebens angelangt: das Jahr 1868 war herangekommen, Deutschland hatte seinen Freiheitssänger ins Vaterland zurückgerufen und ihm die Mittel an die Hand gegeben, den Abend seines Lebens sorgenfrei zu verbringen. Ein schöner Abschluss in dem Leben des Schwergeprüften. Und wenn man auch kaum erwarten konnte, dass der an der Schwelle des Greisenalters stehende Dichter noch anstrengend poetisch thätig sein werde, so hat er doch seinen Dank an seine Mitbürger in noch vielen schönen Liedern abgetragen, von denen hier nur drei aus dem Jahre des grossen Krieges, „An Wolfgang im Felde“, „Die Trompete von Gravelotte“ und „Hurrah, Germania!“ genannt sein mögen.

Aber selbst jetzt, als Zeit und Verhältnisse keinen Einfluss mehr auf seine litterarische Thätigkeit haben konnten, war Freiligrath eifrig der Verdeutschung fremder Dichtungen zugewendet. Alte Uebersetzungspläne wurden wieder in ihm wach, neue Erscheinungen beschäftigten ihn, und so entstanden im Jahre 1872 elf Uebersetzungen aus Bret Harte, einem bis dahin wenig bekannten amerikanischen Dichter.

Bret Harte lebt in einer ganz anderen Welt als Walt Whitman: gross geworden in den Kreisen der Goldgräber Kaliforniens, schildert er charakteristisch das Leben unter ihnen. Meistens zeigt er uns die rauhen Seiten dieses Lebens; aber auch die weichen Empfindungen im Herzen des Goldgräbers weiss Bret Harte mit dramatischer Kraft und einer seltenen Fülle von Formen, die freilich nicht immer den

Regeln der Metrik entsprechen, auszumalen. Bald ernst, bald scherzend, stets spannend und neu sind seine Stoffe und seine Vortragsweise.

Freiligrath hatte es also nicht leicht, diese Lieder angemessen zu übersetzen und der Sprache des Goldgräbers auch im Deutschen die rechte Färbung zu geben. Aber ihm, der nun ungefähr fünfzig Jahre lang die Kunst des Uebersetzens geübt hatte, musste es gelingen, auch diese rauhen Lieder vollendet zu übertragen. Nur in zwei Gedichten, und zwar gerade solchen mit einer auffallend knappen Form („Im Tunnel“ und „Was die Lokomotiven sagten“) fügt er Pluszeilen hinzu, eine in dem ersten, sechzehn in dem zweiten. Schöne Wortbildungen sind z. B. „Tannenwipfelnacht“ (S. 285) und „Indianerherbste“ (S. 288).

Die Uebertragungen Bret Hartescher Gedichte waren die letzten, die Freiligrath in seine gesammelten Dichtungen aufgenommen hat. Mit ihnen ist aber seine Dolmetscherarbeit keineswegs erschöpft; denn nur einen Teil von allen, den Stoffen, die ihn beschäftigten, hat er für würdig der Aufnahme in seine Werke erachtet. An einzelnen Versuchen, die schon aus früher Zeit stammen, hat er bis an sein Lebensende herumgefeilt, ohne sich entschliessen zu können, sie zu veröffentlichen. So erging es ihm auch mit den mannigfachen Entwürfen zu Uebersetzungen Byronscher Werke. Der Name dieses Dichters, der doch die meisten Engländer an poetischem Talent weit überragt, findet sich in Freiligraths „Gesammelten Dichtungen“ nicht. Gewiss bot gerade Byron dem Dolmetscher grössere Schwierigkeiten als viele andere, und ferner fand Byron in seinem Vaterlande allerdings nicht die Anerkennung, die ihm gebührte. Aber sollten diese Erwägungen allein Freiligrath veranlasst haben, die begonnenen Uebersetzungen aus Byron unbeachtet liegen zu lassen und sie nicht, wie er es z. B. mit denen aus V. Hugo gethan hatte, zu glätten und verbessert herauszugeben? Man muss wohl vielmehr annehmen, dass Byrons eigenstes Wesen dem seinen zu fremd war, als dass je das Verhältnis beider ein inniges hätte werden können, obwohl man vielleicht in Freiligraths radikalen Gedichten und Schilderungen des Orients leise Anklänge an Byron wieder-

finden kann. Im allgemeinen aber steht der mit der Welt zerfallene, enttäuschte englische Dichter im schärfsten Gegensatz zu Freiligrath, der mit glühender Seele an Vaterland, Familie und Natur hing. Dass der deutsche Dichter Thomas Moores „An Lord Byron“ übersetzt hat,[1]) spricht auch wohl für diese Auffassung; denn wenn er sich nicht mit Th. Moore identifiziert hätte, würde er dies wohl kaum gethan haben. Nur mit einem Byronschen Epos, mit „Mazeppa“, scheint sich Freiligrath eingehender und wiederholt beschäftigt zu haben. Die Entstehung des ersten Uebersetzungsentwurfs schilderte er ja so ansprechend in dem Gedicht „Am Birkenbaum“ (III, 191), und noch in späten Tagen kam er wieder darauf zurück. Den „Mazeppa“ wählte er wohl deshalb vor anderen Werken, weil gerade dieses Byronsche Epos weniger durch die darin ausgesprochenen Gedanken als vielmehr durch die lebhafte Schilderung eines seltsamen Ereignisses Spannung hervorruft Der wilde Ritt des Kosaken-Hetmans musste Freiligrath ganz besonders in Aufregung versetzen.

Aber ganz befriedigt muss ihn doch seine Verdeutschung noch nicht haben; denn erst seine Frau hat sie 1883 zusammen mit des Dichters Jugenderzählung „Der Eggesterstein“ herausgegeben, und zwar in der ursprünglichen Gestalt, da die Umarbeitung nicht über den Anfang hinausgediehen war. Einige Unebenheiten mag wohl Frau Freiligrath selbst noch ausgeglichen haben, wie sie dies ja schon früher mitunter gethan hatte.[2]) Dass auch sie selbst als Uebersetzerin Tüchtiges leistete, ist ja schon früher hervorgehoben worden.[3])

---

[1]) Vgl. S. 52.

[2]) Durch Theobald Kerners Buch „Das Kernerhaus und seine Gäste“ (Stuttgart und Leipzig 1897) wird dies verbürgt. Auf S. 202 erzählt Kerner nämlich: „Freiligrath wohnte bei mir im Gartenhaus. Trotz des Schäferlebens, das wir führten, und obgleich wir viel in der Gegend herumbummelten, auch in Heilbronn waren, war Freiligrath fleissig, schrieb viel, namentlich in den Vormittagsstunden, zeigte mir Gedichte aus dem Englischen übersetzt, die seine Braut, Ida Melos, ihm korrigiert hatte.“

[3]) Es sei hier darauf aufmerksam gemacht, dass die älteste Tochter Freiligraths, Mrs. Freiligrath-Kroeker, die Uebersetzungsgabe ihrer Eltern geerbt und besonders viele Gedichte ihres Vaters ins Englische übertragen hat.

Im allgemeinen wird aber der jetzt vorliegende Text des „Mazeppa" wohl so, wie Freiligrath ihn übersetzt hatte, wiedergegeben sein.

Die Veröffentlichung des Werkes ist durchaus berechtigt. Besonders erwünscht ist es, dass man hier einmal so recht die Fortschritte, die Freiligrath in seinen späteren Uebersetzungen gemacht hat, erkennen kann. Der „Mazeppa" steht nämlich in der That hinter jenen zurück. Schon die Form der Vorlage, meist vierhebige Verse mit verschiedener Reimanordnung, hat Freiligrath viel freier behandelt, als man es sonst an ihm gewöhnt ist. Er ändert nämlich sehr oft das Reimschema, indem er fast ausschliesslich Reimpaare oder kreuzweis gereimte Verse anwendet, während Byrons Verse noch manch andere Gruppierung zeigen. Ebenso schiebt er viele Verse ein. Der Ausdruck zeigt oft noch Härten, von denen die folgenden Uebertragungen frei sind. Wie stark aber auch gewisse Mängel hervortreten, „Mazeppa" bleibt doch immerhin eine Uebersetzung, die sich neben den meisten anderen zeigen kann. Sie verrät, dass in dem Jüngling Kräfte schlummerten, die bei richtiger Pflege später Hervorragendes schaffen mussten.

Bei der Bedeutung, welche die Uebersetzungen aus dem Englischen in Freiligraths Lebenswerk gewonnen, drängt sich nun die Frage auf: hat etwa die fortwährende Beschäftigung mit der englischen Sprache, besonders in der Londoner Zeit, als Freiligrath wohl täglich mehr englisch als deutsch sprach, Spuren in der Handhabung seiner Muttersprache zurückgelassen? Bei den Uebersetzungen aus dem Französischen konnte eine ähnliche Erscheinung an manchen Wendungen und Ausdrücken nachgewiesen werden. Nun war ja aber der Einfluss der französischen Sprache auf die Ausdrucksweise der gebildeten Stände von altersher sehr gross, während die englische Sprache erst seit neuerer Zeit mehr in den Vordergrund getreten ist. Schon aus diesem Grunde wird daher eine Einwirkung der englischen Sprache auf die Freiligraths weniger wahrscheinlich. Wohl kargt er in einzelnen Gedichten nicht mit englischen Ausdrücken. Dahin gehört z. B. die dramatische Erzählung eines Matrosen „In der Nordsee"

(II, 123). Man wird aber in diesem Falle eine absichtliche Häufung englischer Worte erkennen müssen. Denn der wackere Mitkämpfer von Kapitän Ross bei der Aufsuchung der Nordwest-Passage spricht eben seinen Seemanns-Jargon, der ja selbst im Deutschen mit vielen englischen Ausdrücken durchsetzt ist. Von anderen Gedichten, in denen englische Wörter vorkommen, seien noch die „poetische Epistel“ an Joseph Wedemeyer (III, 235 ff.), „Irland“ (III, 148) sowie die Scottschen und Burnsschen Lieder genannt. Dass in manchen Uebersetzungen auch einmal ein bekannter englischer Ausdruck mit unterläuft, ist erklärlich. Aber nur einige wenige Bildungen kann man unmittelbar auf das Englische zurückführen. So ist z. B. das Substantiv „die Gift“ (VI, 53) im Neuhochdeutschen nicht mehr vorhanden; da im Original an derselben Stelle „gift“ steht, so hat es Freiligrath wohl übernommen. Die Substantive „Vorhaupt“ für Stirn (II, 253) und „Pfadweg“ (VI, 87) sind nach forehead und pathway gebildet. Auf ähnliche Weise wird der Uebersetzer wohl zu den Wendungen „Vorbei die Kirch, vorbei den Berg etc.“ (Ancient Mariner, I, 23), „Und den Mittagsglockenschlag, einen prächt'gen Junitag“ und „Entlang uns ritt der Feldherr . .“ (beide IV, 112) gekommen sein. Von kleineren Unregelmässigkeiten, die vielleicht auch englischen Ursprungs sein könnten, abgesehen, sind dies aber die einzigen Beispiele für die etwaige Herübernahme englischer Ausdrucksweisen durch Freiligrath.

Eine andere Frage, ob und inwiefern sich nämlich ein Fortschritt in Freiligraths Uebertragungen im Laufe der Jahre bemerkbar macht, wird man ohne Zögern bejahen müssen; handelt es sich doch um einen Zeitraum von annähernd 50 Jahren, auf den sich die Uebersetzungen verteilen. Es ist selbstverständlich, dass die Erfahrung und Uebung des Dolmetschers mit jedem neuen Werke auf diesem Gebiete wuchs, die Schwierigkeiten für ihn geringer wurden. Zudem besserte Freiligrath, wie bereits erwähnt wurde, rastlos an seinen Uebersetzungen und veröffentlichte sie gewöhnlich erst spät. Es ist gewiss auch kein Zufall, dass das früheste Epos, das er übersetzte, „Das Waldheiligtum“, immerhin erst 1846 erschien, nachdem er schon reichlich Erfahrungen gesammelt

hatte. Und trotzdem, wie gross erscheint nicht in Bezug auf die Ausführung der Abstand zwischen dem „Waldheiligtum“ und dem zehn Jahre später veröffentlichten „Sange von Hiawatha!“ Deutlich konnte man ja selbst den Unterschied zwischen dem ersten Drittel der Uebersetzung von „Venus und Adonis“, das Freiligrath viel früher in Angriff genommen hatte, und den beiden letzten Dritteln beobachten — ein Unterschied, dessen sich, wie erwähnt, Freiligrath auch sehr wohl bewusst war. Um den Fortschritt auch an den einzelnen Gedichten zu erkennen, braucht man nur eine Anzahl späterer Uebersetzungen mit den frühesten zu vergleichen. Obgleich sich unter diesen sehr bedeutende Leistungen finden, stehen sie doch im allgemeinen hinter jenen zurück. Und überdies wandte Freiligrath seine Uebersetzerthätigkeit gegen das Ende seiner Wirksamkeit Stoffen zu, die schon durch ihre eigenartige Form grössere Schwierigkeiten boten. So war z. B. der „Sang von Hiawatha“ mit seinen mannigfachen epischen Stilmitteln sicherlich ein Probierstein für das Können eines Uebersetzers. Auch scheint die Uebertragung von Sonetten unserm Dichter am Anfang nicht so leicht geworden zu sein; wenigstens weist das in früherer Zeit aus Keats übersetzte Sonett manche Mängel auf, während die zahlreichen Sonette englischer Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts, die Freiligrath verdeutscht hat, durchaus gelungen sind. Und noch schwieriger war die von demselben Erfolge gekrönte Uebersetzung Walt Whitmanscher Gedichte.

So macht sich Freiligrath, unablässig mit der fremden Sprache ringend, diese unterthänig. Ueberall in seinen Uebersetzungen, mit nur ganz wenigen Ausnahmen, die sich meist selbst rechtfertigen, gilt ihm Wahrung der ursprünglichen Form und Worttreue als oberstes Gesetz. Bezeichnend ist daneben sein Sinn für lebhafte Schilderung, die er durch Auslassung von Verben oder die Anwendung rhetorischer Fragen erreicht, seine Vorliebe für Allitterationen, für neue Wortbildungen und Wortverbindungen, aber auch für altertümelnde Verb- und Substantivformen. Von ihnen seien hier noch einige im Zusammenhang erörtert. Freiligrath sagt sehr oft „erhub“, zieht die alten Formen „erglomm“ und „krisch“

(„Mariana im Süden"), „drasch" („Sankt Romuald"), „zeuch" („Fallen is thy throne" und „Die Dame von Shalott") den jüngeren vor. Desgleichen bedient er sich gern der an die biblische Ausdrucksweise erinnernden Formen wie „Härtigkeit", „Mildigkeit", „Herbigkeit", „freudiglich", „lustiglich" (an vielen Stellen). Ebenso finden sich bei ihm oft alte Casus wie „Erden", „Ehren", „Frauen" (gen. sg.) und „dorten". Ja manche Wörter will er gewaltsam wieder in die neuhochdeutsche Sprache einführen, so „Miete" für Lohn (IV, 58 und 150), „Trumm" (vgl. S. 45), „Moor" für Seide in „moorumspannt" (in Mussets „Lever"), „Duft" in dem Sinne von „Nebel, Wolke, Dampf", wie es ja bei Goethe noch vorkommt (Scotts „Einfall", „Sang von Hiawatha u. s. w.). Auch Dialektwörter verschmäht er nicht, z. B. „Grand" = Sand („Schlacht bei Blenheim"), „Hulst", „Ginst", „Muck" (Bret Harte), „hecht", ein Seemannsausdruck („Ein Segel nass"), „rehe" = steif, starr („Sang von Hiawatha"), „polkieren" „(Amphion"), „glupen", „jappen" („Sang von Hiawatha"). Wenn er im „Grablied aus Cymbeline" sagt „Nie kein Bann bedräng' dich", so hat man es wohl auch mit einer absichtlichen Aufnahme der alten doppelten Verneinung zu thun. In Freiligraths eigenen Gedichten würde man noch manchen Beleg für diese Neigung, der Sprache eine altertümliche Färbung zu geben, finden.

Von der grossen Masse der Uebersetzer, die ihre Arbeit auf Bestellung liefern, ohne kongenial sich in die Vorlage zu versenken, trennt Freiligrath eine grossse Kluft. Noch im Oktober 1872, als eine Buchhandlung ihn aufforderte, Joaquin Millers „Songs of the Sierras" zu übersetzen, schreibt der alte Uebersetzer, dem jetzt eine Verdeutschung doch kaum noch Schwierigkeiten machen konnte,[1]) dass er das Angebot ablehnen müsse, einmal, weil er mit der Uebertragung von Bret Harte beschäftigt sei, „und vor allen Dingen, weil ich dergleichen nicht auf Bestellung machen kann". Sein Dichten und Uebersetzen hängt eben eng zusammen, es sind nur zweierlei Bethätigungen eines und desselben Geistes. Darum

---

[1]) Vgl. Buchner II, 433.

hat er sich auch nicht (wie es Uebersetzer sonst zu thun pflegen) an alle Stoffe, die eines günstigen Empfanges beim Publikum sicher waren, herangewagt, sondern nur die gewählt, die seiner geistigen Veranlagung entsprachen. Bezeichnend dafür ist, dass das einzige Bruchstück, das er aus einem Drama übersetzt hat, ein Chorlied ist. Er war sich der Grenzen seiner Fähigkeiten wohl bewusst.

Um sich zu überzeugen, wie weit Freiligrath aus der Masse der Uebersetzer hervorragt, muss man seine Uebersetzungen mit solchen desselben Inhalts von andern Verfassern vergleichen. Selbst hervorragende Uebersetzer kann man zu diesem Vergleich heranziehen, z. B. Emanuel Geibel und Heinrich Leuthold, wie man sie aus den „Fünf Büchern französischer Lyrik“ kennen lernt. In dieser Sammlung begegnet man nur zwei häufig wiederkehrenden Namen, Viktor Hugo und Alfred de Musset, deren Gedichte auch von Freiligrath z. T. verdeutscht worden sind. Von den Gedichten Viktor Hugos sind drei den Orientalen entnommen („Aegypten“, „Sultan Achmet“ und „Die Favorite“, letzteres von Leuthold übertragen), die ja einen so grossen Einfluss auf Freiligrath ausgeübt haben. Schon äusserlich bemerkt man in dem einen der drei Gedichte einen Unterschied zwischen Original und Uebersetzung. „Sultan Achmet“ hat bei V. Hugo das Reimschema a a b b a b, während die Geibelschen Verse das Bild a a b c c b zeigen. Geibel hat also nicht nur die Reihenfolge der Verse, sondern auch die Zahl der Reime verändert. Freiligrath würde sich kaum eine derartige Freiheit erlaubt haben. Die technische Ausführung der Uebersetzung ist gut; nur bleibt zu tadeln, dass Geibel Aegypten, dem Französischen entsprechend, als Femininum behandelt. Denselben Fehler begeht er, indem er in der Schlussstrophe, wiederum in Anlehnung an die Vorlage, zwei Sonnen mit Königen vergleicht; es wäre richtiger, sie als Königinnen zu bezeichnen. Sonst will es scheinen, als ob die drei Gedichte etwas freier, als man dies bei Freiligrath beobachten kann, übertragen worden wären. In zwei anderen V. Hugoschen Gedichten ihrer Sammlung haben sich Geibel und Leuthold andere Eigenmächtig-

keiten erlaubt. Geibel unterdrückt in „Dahin!“ die vierte Strophe, Leuthold im „Lied“ sogar fünf Strophen des Originals. Es ist nicht ersichtlich, was Geibel dazu veranlasst hat; denn die Strophe ist durchaus nicht überflüssig. Leicht erklärt sich dagegen Leutholds grössere Auslassung. In den auf die erste Strophe im Original noch folgenden vier wird nämlich derselbe Gedanke in immer wieder anderer Einkleidung wiederholt. Erst in der sechsten Strophe kommt der Nachsatz. Nicht folgerichtig ist es dann allerdings, von den späteren Strophen nur eine zu unterdrücken, da sie alle im Grunde doch nur Variationen der Schlussverse sind. Leuthold mag selbst empfunden haben, dass er dem Gedichte viel von seiner Schönheit rauben würde, wenn er am Schluss ebenso rücksichtslos wie am Anfange streichen würde. Nun ist ja richtig, dass V. Hugo in Wiederholungen, Bildern u. s. w. oft die Grenze des Erlaubten überschreitet und dadurch ermüdet; aber einmal tritt das in dem vorliegenden Gedicht nicht so stark hervor, und dann ist diese Vorliebe für Metaphern ein so wichtiges Charakteristikum V. Hugoscher Poesie, dass ein deutscher Leser, der ein Gedicht wie „Lied“ nur aus der Leutholdschen Uebersetzung kennen lernte, doch nur eine sehr unvollkommene Vorstellung von der Eigenart des Originals erhalten würde. Daher hat sich Freiligrath auch gehütet, gleich willkürlich zu verfahren. Aehnliche Freiheiten sind auch bei den anderen Uebersetzungen Geibels und Leutholds zu beobachten.

In einigen Fällen ist Leuthold in unmittelbaren Wettkampf mit Freiligrath getreten, indem er von letzterem bereits übertragene französische und englische Gedichte auch seinerseits übersetzte; so z. B. „Mein Herz ist im Hochland“ und „Wer ist an meiner Kammerthür“.

Das Mussetsche Gedicht eignet sich besonders für einen Vergleich. Denn die Form desselben (Reimschema a a a b c c c b, ungleiche Zeilen) ist ziemlich schwierig, der Inhalt nicht minder eigenartig. Die erste Strophe heisst bei den drei Dichtern:

Musset:

Que j'aime à voir dans la vallée
Désolée
Se lever comme un mausolée
Les quatre ailes d'un noir moutier!
Que j'aime à voir, près de l'austère
Monastère,
Au seuil du baron feudataire
La croix blanche et le bénitier!

Leuthold:

O, wie lieb' ich dieser Thäler
Totenmäler,
Kühne Bogen, Kapitäler
Schwarzer Münster, schlank u. hoch!
Durch die düstern Klostermauern
Winde schauern;
Auf der Ritter Schwelle trauern
Kreuz und Weihekessel noch.

Freiligrath:

O, wie gern im Abendstrahle,
Tief im Thale,
Seh' ich, einem Totenmale
Aehnlich, schwarzer Münster Bau!
O, wie gern ich bei den finstern
Hohen Münstern
Auf der Ritter Schwell' im Finstern
Kreuz und Weihekessel schau'!

Schon beim oberflächlichen Lesen empfindet man, dass Freiligrath genauer übersetzt. Er behält die Satzfolge des Originals genau bei und beginnt wie Musset den zweiten Teil der Strophe ebenfalls mit „O, wie gern u. s. w.“ Gerade dieser Einsatz ist von Bedeutung. Er fehlt bei Leuthold vollständig, so dass auch der Schluss bei ihm einigermassen in der Luft hängt.

Die Worte

„ . . . dans la vallée
Désolée“

sind durch

„ . . . im Abendstrahle
Tief im Thale“

passend wiedergegeben; denn mit dem Begriff des Abends in einem tiefen Thale verbindet man unwillkürlich die Vorstellung der Einsamkeit. Bei Leuthold fällt das „Désolée“ ganz weg. Von den nächsten zwei Zeilen hat Freiligrath nur „les quatre ailes“ unübersetzt gelassen. Leuthold dagegen braucht drei Zeilen, um dasselbe viel freier auszudrücken, und muss dabei noch seine Zuflucht zu schlechten Bildungen wie „Totenmäler“ und „Kapitäler“ nehmen. V. 5 und 6 sind von Leuthold sehr frei, von Freiligrath ziemlich genau, V. 7 und 8 von beiden gleichmässig getreu wiedergegeben. Höchstens könnte man noch an dem „trauern“ in

V. 7 der Leutholdschen Uebersetzung Anstoss nehmen. Strophe 2 ist im allgemeinen von Leuthold sowohl wie von Freiligrath entsprechend übersetzt worden; nur ändert jener im zweiten Teil wieder die Konstruktion, indem er zwei rhetorische Fragen an Stelle von einer setzt, was er in diesem Zusammenhange auch besser vermieden hätte. Die dritte Strophe scheint im Anfange beiden Uebersetzern Schwierigkeiten gemacht zu haben; sie umschreiben beide die drei ersten Zeilen des Originals durch vier in der Uebertragung. „Der Goten stumme Boten“ bei Leuthold und das „Gewürme“ bei Freiligrath sind wohl nur als Verlegenheitswendungen anzusehen. Im zweiten Teil ist Freiligrath wieder genauer; denn erstens nimmt er wie Musset das Verbum noch einmal auf, zweitens richtet er seine Worte dem Original entsprechend an die „enge Stiege“, die bei Leuthold garnicht erwähnt wird; ausserdem wählt dieser seine Bilder ganz unabhängig von der Vorlage. In der vierten Strophe dagegen, die allerdings von beiden Uebersetzern etwas frei verdeutscht worden ist, hält sich Leuthold etwas genauer an den Mussetschen Text, so z. B. wenn er von dem „herbstlichen Gebiet“ redet, während man bei Freiligrath garnicht erfährt, dass der Dichter sich eine Herbstlandschaft vorstellt. Die Schlussstrophe hat Freiligrath wieder besser getroffen. Schon die Leutholdsche Konstruktion klingt stellenweise matt gegen die französische, die Freiligrath sorgsam beibehielt; auch bringt jener mehr in die Strophe hinein, als in Mussets Gedicht steht.

Von englischen Gedichten ist wohl keins so häufig in deutsche Verse gebracht worden wie Burns' „Mein Herz ist im Hochland“;[1]) auch Leuthold und Freiligrath haben es übersetzt. Bei der einfachen Form und der von den deutschen Konstruktionen nur selten abweichenden Sprache dieses Liedes versteht es sich von selbst, dass beide Meister der Uebersetzungskunst in ihrer Verdeutschung Hervorragendes geleistet haben. Die erste Strophe lautet:

---

[1]) Legerlotz, Robert Burns' Gedichte, Leipzig 1889, macht sogar den Versuch, es im Dialekt zu übersetzen.

bei Burns:

My heart 's in the Highlands, my heart is not here;
My heart 's in the Highlands, a chasing the deer;
Chasing the wild deer, and following the roe —
My heart 's in the Highland, wherever I go.

bei Leuthold:

Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist nicht hier.
Mein Herz ist im Hochland und jaget das Tier,
Und jaget das Wildtier und folget dem Reh —
Mein Herz ist im Hochland, wohin ich auch geh'!

bei Freiligrath:

Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist nicht hier!
Mein Herz ist im Hochland, im wald'gen Revier!
Da jag' ich das Rotwild, da folg' ich dem Reh,
Mein Herz ist im Hochland, wo immer ich geh'.

In der ersten und, weil sie am Schluss noch einmal wiederholt wird, für den Gesamteindruck entscheidenden Strophe hat sich Leuthold die Arbeit zu leicht gemacht. Er übersetzt zwar mit einer Wörtlichkeit, die kaum weiter getrieben werden kann, aber gerade hier wären geringe Abweichungen am Platze gewesen; denn die Worte

„ . . . . . . und jaget das Tier,
Und jaget das Wildtier . . . . . ."

verderben vollständig den Eindruck. Was soll man sich unter „Tier" und „Wildtier" denken? Im übrigen bedeutet „deer" stets Rotwild. Freiligrath hat diese Falle, in die man durch die englischen Worte leicht gerät, geschickt vermieden. Er giebt lieber einmal einen Ausdruck preis und ersetzt ihn durch einen passenden anderen. In den übrigen Strophen hält sich Leuthold weniger genau an die Worte des Urtextes als Freiligrath, ohne dass er diesen an Schönheit des Ausdruckes überträfe.

Besser gelungen ist Leuthold die Uebertragung von Burns' „Wer ist an meiner Kammerthür". Bei grosser Treue dem Original gegenüber kommt er diesem doch auch in der künstlerischen Gesamtwirkung so nahe, dass man seine Uebersetzung vielleicht sogar der Freiligraths vorziehen kann, da dieser in Manchem abweicht.

Die Meisterschaft Freiligraths in der Uebersetzungskunst scheinen auch die Herausgeber der „Fünf Bücher französischer Lyrik" erkannt zu haben; denn sie haben keins von den französischen Gedichten, die er schon vollendet übertragen hatte,

in ihre Sammlung aufgenommen. Wie sehr Geibel Freiligrath als Uebersetzer geschätzt hat, geht u. a. auch daraus hervor, dass er seine „Spanischen Volkslieder und Romanzen“ „Ferdinand Freiligrath, dem Dichter und Uebersetzer“ gewidmet hat. Und Leuthold sagt in einem Aufsatze über V. Hugo[1]: „Ferdinand Freiligrath hat mit der ihm eigenen Meisterschaft die gelungensten dieser Gedichte (d. s. die „Orientales“) nicht bloss übertragen . . .“ Schon viel früher hatte auch Gustav Schwab an Freiligrath geschrieben[2]: „Von Burns kenne ich keine Uebersetzung. Sie waren berufen, sich an eine Auswahl zu machen“, und ähnlich äusserte sich Chamisso.[3])

So arbeitete Ferdinand Freiligrath eifrig und erfolgreich mit an der Verwirklichung der Goetheschen Forderung einer Weltlitteratur in deutscher Sprache. Für den Litterarhistoriker haben aber seine Uebersetzungen noch einen andern Wert: sie erst geben uns, indem sie uns Freiligrath auf scheinbaren Nebenpfaden seines Schaffens zeigen, volle Klarheit über den Ursprung und das Wesen seiner eigenen Dichtung.

---

[1]) Vgl. Ad. Wilh. Ernst, Neue Beiträge zu Heinrich Leutholds Dichterporträt, Hamburg 1897, S. 123.

[2]) Vgl. Buchner I. 156.

[3]) a. a. O. I, 187.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XII.

Goethes
Fortsetzung der
Mozartschen Zauberflöte.

Von

Dr. Victor Junk.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1899.

Meinem

verehrten akademischen Lehrer

JAKOB MINOR

gewidmet.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist der Betrachtung und Erklärung des Goetheschen Fragments „Der Zauberflöte zweiter Teil“ gewidmet. Dafs dabei auch der Text der Mozartschen „Zauberflöte“ ausführlich behandelt wurde, bedarf wohl keiner Rechtfertigung, da ich in dem französischen Romane „Sethos“ eine neue Quelle der Dichtung Schikaneders gefunden oder doch zum erstenmal erschöpfend untersucht habe.

Wenn ich vielleicht in reichlicherem Mafse, als dies sonst in wissenschaftlichen Arbeiten zu geschehen pflegt, Verse aus Goethes Fragment wörtlich angeführt habe, so leitete mich dabei der Wunsch, meiner Abhandlung nicht blofs unter den Fachleuten, sondern auch in den weiteren Kreisen des gebildeten Publikums, dem die „Zauberflöte“ vertraut und innig wert geworden ist, Leser zu gewinnen. Daher teilte ich namentlich die nur in der Weimarer Ausgabe enthaltenen Paralipomena des Goetheschen Werkes, abgerissene Stellen, aus denen sich manchmal ganz allein der Zusammenhang der Situationen erkennen läfst, nahezu vollständig mit, damit sich auch der, dem jene kostbare Ausgabe nicht stets zur Hand ist, von dem grofsen Verlust, den uns gerade die fragmentarische Gestalt dieser Dichtung empfinden läfst, eine Vorstellung machen könne. Auch bei der Erklärung einzelner schwieriger Stellen und bei der Einreihung der Paralipomena in das scenische Gefüge des Dramas schien mir die genaue Mitteilung des Goetheschen Wortlauts oft wünschenswert, ja fast unentbehrlich.

Während der Abfassung meiner Arbeit erleichterte mir mein akademischer Lehrer Jakob Minor, während des Druckes der Schrift der Herausgeber dieser Forschungen Franz Muncker meine Aufgabe durch mannigfache Winke; beiden spreche ich hiermit meinen aufrichtigen Dank aus. Herzlichen Dank schulde ich auch meinem Freunde Egon von Komorzynski, dessen Ratschläge mir bei der Betrachtung Schikaneders und seiner „Zauberflöte" wiederholt zu statten kamen.

Wien, am 7. November 1899.

Dr. Victor Junk.

Inhalt.

I.

Entstehung des Goetheschen Fragments.

Am 16. Januar 1794 wurde Mozarts „Zauberflöte", nachdem die „Entführung aus dem Serail" und „Don Juan" vorausgegangen waren, zum erstenmal in Weimar aufgeführt. Seit jener Zeit ist Mozart die Hauptstütze des Weimarischen Repertoires, wie die statistischen Aufzeichnungen[1]) ergeben. Der Grund der guten Aufnahme dieses Stückes beim Weimarer Publikum ist einleuchtend, da dieses stets besondere Vorliebe für die Oper und das Singspiel hatte, wie denn auch Goethe bestrebt war, dieser Neigung des Publikums durch Neubearbeitung älterer französischer und italienischer oder Wiederauffrischung vergessener deutscher Opern und Singspiele, wobei textliche Umgestaltungen vorgenommen werden mufsten oder Musikstücke aus dem einen in das andere aufgenommen wurden, entgegen zu kommen. Unterstützt wurde er dabei von Einsiedel und Vulpius, die die Texte herrichteten und überarbeiteten, und Kranz, der die Musikstücke lieferte oder ordnete. Auch was Goethes eigene Produktion für das Weimarer Theater betrifft, hielt er sich hauptsächlich an diese Form der dramatischen Kunst, die ihm seit früher Zeit Interesse abgewonnen hatte.

Die Anregung zu einer Fortsetzung der „Zauberflöte" mochte Goethe von mehreren Seiten erhalten haben. Einmal war es die ungeheure Wirkung und allgemeine Beliebtheit des Mozartschen Werkes an sich, auf die er selbst zu wiederholten Malen und am schönsten in der bekannten Stelle von

[1]) Burkhardt, das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791—1817.

„Hermann und Dorothea“[1]) anspielt. Ferner bezeichnet er „den grofsen Beifall, den die „Zauberflöte“ erhielt, und die Schwierigkeit, ein Stück zu schreiben, das mit ihr wetteifern könnte,“ als Beweggrund gegenüber Wranitzky (24. Jan. 1796). In diesem Briefe klärt er uns auch über den Zweck seiner Arbeit auf: „dem Publiko auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen“ und „den Schauspielern und Theaterdirektionen die Aufführung eines neuen und komplizierten Stückes zu erleichtern“ wegen des beständigen Bezuges auf die allen bekannte und geläufige Mozartsche „Zauberflöte“, sowie er andrerseits an der Schikanederschen Dichtung „die Kunst des Autors, durch Kontraste zu wirken und grofse theatralische Effekte herbeizuführen“ hervorhebt.[2]) Eine weitere Anregung bot ihm wohl auch das freimaurerische Element, das in der „Zauberflöte“ eine gewisse Rolle spielt, wie die Untersuchung in der Folge zeigen wird, und dessen Symbolik ihr so viele Freunde verschaffte. Goethe stand ja, wie Lessing, Herder, Wieland, der Freimaurerei nicht unsympathisch gegenüber (vgl. die Monographie von Pietsch); das mystisch-verschwommene Element der „Zauberflöte“ bei Schikaneder mag ihn immerhin zu einer symbolischen Vertiefung gereizt haben.

So wundern wir uns also nicht, dafs Goethe die so oft und mit Unrecht verspottete Dichtung Schikaneders zum Ausgangspunkt für eine eigene Arbeit macht; er giebt zu,[2]) dafs „der bekannte erste Teil voller Unwahrscheinlichkeiten und Späfse sei, die nicht jeder zurecht zu legen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, dafs er im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und grofse theatralische Effekte herbeizuführen“.

Die erste Notiz über den Plan einer Fortsetzung der „Zauberflöte“ findet sich in jenem schon erwähnten Briefe Goethes an den Wiener Musikus Paul Wranitzky (einen beliebten Komponisten, auch Violinisten seiner Zeit, zuletzt Kapellmeister der Wiener Hofoper) vom 24. Januar 1796, worin der Dichter

---

[1]) II. Gesang, Vers 221 ff.

[2]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, Bd. III., S. 13 f. (1823).

sich über den Zweck und die Art seiner Fortsetzung ausspricht: „Die Personen (der Mozartschen „Zauberflöte") sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt, und man kann ohne Übertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationen und Verhältnisse steigern und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse geben." Ferner hatte der Dichter es so eingerichtet, dafs die „Dekorationen und Kleider der ersten Zauberflöte beinahe hinreichen, um auch den zweiten Teil zu geben," wobei es ihm daran gelegen war, dafs „die Erinnerung an die erste Zauberflöte immer angefesselt bliebe." Goethe hatte diese Arbeit zuerst 1795 in Angriff genommen, wie der Brief an Schiller vom 12. Mai 1798 zeigt; in seinem Tagebuche, das über 1795 überhaupt nur spärliche Notizen bringt, findet sich darüber nichts aufgezeichnet. Im Anhange an jenen Brief an Wranitzky fügte Goethe seine Bedingungen hinzu: 100 Dukaten und eine vollständige Partitur, auf die aber Wranitzky nicht eingehen wollte; zur Aufführung eines zweiten Teils der „Zauberflöte", heifst es in seiner Antwort vom 6. Februar 1796, könne sich die k. k. Theatral-Hof-Direktion nicht entschliefsen, da die Oper von dem Privatunternehmer Schikaneder in einer Vorstadt aufgeführt werde. Auch müsse der Kontrast zwischen Goethes und Schikaneders Dichtung ebenso bedenklich werden wie zwischen Mozarts und seiner Musik. (Wranitzky sollte also Goethes Text komponieren.) Obendrein bewillige die Direktion statt der mitgeteilten Bedingungen nur 25 Dukaten, da Kotzebue und Iffland für ihre grofsen Schauspiele auch nicht mehr bekämen; ihr Verlangen nach einer Oper von Goethe sei jedoch so stark, dafs sie dieses Honorar zahlen wolle, „ohne das Buch vorher gesehen oder gelesen zu haben, und ohne zu wissen, ob es die Zensur hier passiert." Goethes Antwort hierauf an Wranitzky vom 6. April 1796 ist nicht erhalten.[1]) Er liefs, da es zu einer Aufführung nicht kommen wollte oder er mit den Bedingungen der k. k. Theatral-Hof-Direktion nicht einverstanden war, die „Akten" liegen. Erst Iffland, der bekanntlich 1798 ein Gastspiel auf dem Weimarer Theater absolvierte,

---

[1]) Weimarer Ausgabe, Abteilung IV, Bd. XI, S. 307.

machte ihm wieder Lust zu dieser Arbeit. Darauf beziehen sich die Bemerkungen in seinem Tagebuche vom 5. bis 10. Mai 1798. Er schrieb zunächst das bisher Fertige zusammen, arrangierte es und dichtete dann, meist in den Morgenstunden, wie dies seine Gewohnheit war, weiter. Der Brief an Schiller vom 9. Mai 1798, worin er sich über diese Arbeit ausspricht, zeigt zugleich, wie wenig künstlerische Interessen es waren, die ihn dazu aneiferten. Iffland hatte den Wunsch geäufsert, das Stück für das Berliner Theater zu besitzen. „Ich habe die Akten wieder vorgenommen und einiges daran gethan. Im Grunde ist schon so viel geschehen, dafs es thörig wäre, die Arbeit liegen zu lassen, und wäre es auch nur um des leidigen Vorteils willen, so verdient doch auch der eine schuldige Beherzigung, umso mehr, als eine so leichte Komposition zu jeder Zeit und Stunde gearbeitet werden kann und doch noch überdies eine Stimmung zu was Besserem vorbereitet.“ Im Laufe der Arbeit aber stellte sich auch mehr künstlerisches Interesse und Gefallen an dem Gegenstande ein; am 12. Mai schreibt er an Schiller, er habe dabei wieder recht artige Erfahrungen gemacht, „die sich sowohl auf mein Subjekt als aufs Drama überhaupt, auf die Oper besonders und am besondersten auf das Stück beziehen. Es kann nicht schaden, es endlich auch in Zeiten mittlerer Stimmung durchzuführen.“

Es scheint aufser Zweifel, dafs der gröfste Teil des gegenwärtig vorliegenden Textes schon zu der Zeit geschrieben wurde, als Goethe sich überhaupt zum ersten Male einer Fortsetzung der „Zauberflöte“ zuwandte, also im Jahre 1795; in späteren Jahren, so namentlich 1798, ist einiges ergänzt oder weiter ausgeführt und dann das Ganze „arrangiert und zusammengeschrieben“ worden. Dazu stimmt auch, dafs das Lied „Von allen schönen Waren“, das im zweiten Teil der „Zauberflöte“ von Papageno und Papagena gesungen werden sollte, in Vossens „Musenalmanach auf das Jahr 1796“ veröffentlicht wurde, also schon 1795 gedichtet sein mufs. Besonders wahrscheinlich aber wird jene Annahme dadurch, dafs Ifflands Anregung zur Wiederaufnahme und Beendigung der Dichtung vermutlich nahezu aufgewogen wurde durch die gewifs viel mächtigere Einwirkung von seiten Schillers, der Goethe vor-

dieser Arbeit geradezu warnte (11. Mai 1798): Er solle über der Oper nicht vergessen, „an die Hauptsache recht ernstlich zu denken“; wenn er zu seiner Fortsetzung keinen recht geschickten und beliebten Komponisten finde, so setze er sich in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden; „denn bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die Musik nicht gelungen ist, vielmehr läſst man den Poeten die verfehlte Wirkung mit entgelten.“

Ob Goethe nach diesen warnenden Worten Schillers den Plan fallen lieſs oder nicht, ist ungewiſs. Vermutlich aber hat er nicht mehr viel daran gethan, umso mehr, als es ihm nicht gelungen ist, einen Komponisten für sein Werk zu finden, sowie ja überhaupt seine Bemühungen, im Vereine mit ehrlichen tüchtigen Musikern seiner Zeit, Kayser, Reichardt, Zelter, etwas Bedeutenderes zu schaffen, zu keinem besonderen künstlerischen Ergebnis geführt haben. Aus diesem Grunde ist auch „Der Zauberflöte zweiter Teil“ Fragment geblieben, wie vieles andere derselben Gattung. Daſs Goethe das Stück sonst ausgeführt hätte, giebt er selbst zu öfteren Malen zu, so gegen Zelter, seinen musikalischen Freund, mit dem er so groſse Dinge geplant hatte, die aber alle an dessen Unfähigkeit, auf einen gröſseren musikalisch-dramatischen Gedanken Goethes einzugehen, gescheitert waren.[1]) Der betreffende Brief stammt aus dem Jahre 1800, ist aber nicht abgesandt worden.[2]) Goethe spricht darin von zwei Anfängen musikalischer Dramen, die sich unter seinen Papieren befinden, und an deren Ausführung er noch denken möchte: „zu einem komisch-heroischen, der zweite Teil der Zauberflöte, zu einem tragischen, die Danaiden; doch würde ich kaum Lust und Mut, eins oder das andere auszuführen, finden, wenn ich nicht einer Komposition und Aufführung versichert und mit dem Theater, auf welchem sie zuerst aufgeführt werden sollten, in unmittelbarer Verbindung stünde, um den ersten Eintritt durch Benutzung

[1]) Über dieses Thema „Goethes Beziehungen zur Musik und zu Musikern“ behalte ich mir eine näher eingehende Untersuchung für die nächste Zeit vor, deren ich hier nur, um die Priorität zu wahren, Erwähnung thue.

[2]) Burkhardt veröffentlichte ihn in den „Grenzboten“ 1873, III. 293 ff. Vgl. dazu die Weimarer Ausgabe, XV, 337.

aller individuellen und lokalen (Kräfte)[1]) recht brillant zu machen."

Es mag Goethe willkommen gewesen sein, als am 13. März 1800 der Bremer Buchhändler Friedrich Wilmans ihn aufforderte, einen Beitrag zu dessen Taschenbuch zu liefern.[2]) Es sollte dies das „Taschenbuch auf das Jahr 1801" sein. Goethe antwortete zustimmend,[3]) übersandte von der Fortsetzung der „Zauberflöte", was fertig war, und teilte überdies die Exposition mit, „soweit als es etwa nötig ist, um die Aufmerksamkeit und Neugierde zu erregen." Wilmans hatte seine Einladung mit einem Kistchen guter Weinsorten begleitet und honorierte am 28. Juni 1800 durch eine zweite Weinsendung.[2]) Aber „Der Zauberflöte zweiter Teil" erschien erst im nächsten Jahre in diesem Taschenbuche, da Wilmans nur spärliche Beiträge dazu erhielt. Es ist das „Taschenbuch auf das Jahr 1802. Der Liebe und Freundschaft gewidmet."

Der Zweck dieser Veröffentlichung, einen Komponisten für das Werk zu finden, wurde indessen nicht erreicht, obzwar gerade Zelter sich der Sache angenommen zu haben scheint. Er hatte Goethe um Material zu Kompositionen, um „etwas, das einer Oper ähnlich," angegangen. Goethe verwies ihn (29. Mai 1801) auf die im Wilmansschen Taschenbuche erscheinenden ersten Scenen seiner „Zauberflöte", sowie auf jene erwähnten „Danaiden", worin „nach Art der älteren griechischen Tragödie der Chor als Hauptgegenstand erscheinen sollte," erklärte aber, zu einer solchen Arbeit „mit dem Komponisten zusammenleben und für ein bestimmtes Theater arbeiten" zu müssen, „sonst kann nicht leicht aus einer solchen Unternehmung etwas werden." Aber auch Zelter scheint nicht ernstlich an die Ausführung der Komposition des Goetheschen Gedichts gedacht zu haben; denn am 4. August 1803 mufste Goethe ihn mahnen: „Wie steht es um die Musik des zweiten Teils der Zauberflöte?" — Wie wenig Zelter sich die Komposition hatte angelegen sein lassen, erhellt daraus, dafs er diese Anfrage

[1]) Dieses oder ein ähnliches Wort (Momente) fehlt und ist zu ergänzen; der ganze Brief ist ja nur Konzept.

[2]) Weimarer Ausgabe, Abt. IV, Bd. XV, 318.

[3]) Weimarer Ausgabe, Abt. IV, Bd. XV, 71.

Goethes ganz mifsverstand und auf die Komposition einer anderen Fortsetzung der „Zauberflöte“ (Text von Schikaneder, Musik von Peter Winter in Wien)[1]) bezog, über deren Aufführungen in Berlin er nun ausführlich berichtete. Zelter hatte, allem Anscheine nach, an seine eigene Komposition gar nicht mehr gedacht. Nach elf Jahren erst scheint sie ihm wieder in Erinnerung gekommen zu sein; am 21. Februar 1814 treibt er Goethe zur Ausarbeitung seines Fragments an: er habe von Zeit zu Zeit etwas daran gearbeitet und in den letzten Tagen die Sinfonie (d. h. die Ouverture) fast fertig bekommen. „Nun ist mir eingefallen, dafs an den offenen Stellen des Gedichts recht viel Frisches und Heiteres gestellt werden könnte und man endlich damit den Frieden, wenn er da ist, feiern könnte; allein du müfstest das alles selbst hineinmachen. Andere Poeten werden sich nicht vergreifen wollen, und man darf es ihnen zu Dank wissen. Wie wäre es also, wenn du dich einmal wieder hineinthätest und das Werk fertig liefertest?“ Goethe antwortete am 15. März 1814: „Gegen die Zauberflöte will ich meine Gedanken hinwenden, vielleicht macht sie der Frühlingsäther wieder flott,“ hat aber gewifs in dieser Zeit nichts Wesentliches mehr daran gearbeitet, da schon 1807 der Text in der uns jetzt vorliegenden endgiltigen Gestalt erschienen war.

Auch Böttiger suchte einen Komponisten für die „Zauberflöte“, indem er den Leipziger Schriftsteller Rochlitz auf die bevorstehende Veröffentlichung derselben in Wilmans' Taschenbuch verwies[2]) (3. September 1801): „Komponieren Sie doch den zweiten Teil der Zauberflöte, die jetzt Wilmans in seinem Taschenbuch von Goethe abgedruckt hat.“

Iffland schrieb am 3. Juni 1810 an den Hofkammerrat Franz Kirms in Weimar, er habe, als er 1798 in Weimar war, von Goethe selbst gehört, dafs er die Fortsetzung der „Zauberflöte“ für 100 Dukaten verkaufen wolle, und fragte an, ob eine Durchsicht der Handschrift möglich wäre, „wie das Personal liegt, wie es in betreff der Musik, der vollstimmigen

---

[1]) Vgl. unten S. 40.

[2]) Goethe-Jahrbuch, IV, 325.

Sachen, die man jetzt so sehr fordert, in Ansehung der Quartette, Duette etc. der Dekorationen sich verhält. Vielleicht hat der Dichter die Musik nicht besonders im Auge gehabt, sondern einen anderen Zweck: dann würde es darauf ankommen, ob er für diesen Zweck der Sache eine Wendung würde verleihen wollen." Die Direktion[1]) wolle dann die Oper ankaufen und vom Kapellmeister Anselm Weber komponieren lassen. „Er ist es wert, ein Werk dieses grofsen Mannes in Musik zu setzen." [2]) Dafs sich Iffland dabei an Kirms und nicht an Goethe selbst wandte, ist nicht auffällig, da ja Kirms in Theaterangelegenheiten Generalbevollmächtigter zwischen Goethe und Iffland war.[3]) Kirms scheint Goethe die Sache mündlich mitgeteilt zu haben; wenigstens ist kein Brief darüber erhalten. In seiner Antwort an Kirms vom 27. Juni 1810 verwies Goethe auf das im VII. Bande der „Werke" bei Cotta (1807) erschienene Fragment des zweiten Teils der „Zauberflöte", gab aber zugleich wenig Hoffnung, es je zu beenden, da er viele andere Dinge vorhabe und sich schwerlich wieder „zu theatralischen Arbeiten, wobei weder Freude noch Genufs noch Vorteil zu erwarten ist, wenden möchte."

Goethe veröffentlichte sein Fragment einer Fortsetzung der „Zauberflöte",[4]) wie schon erwähnt, zuerst in dem „Taschenbuch auf das Jahr 1802. Der Liebe und Freundschaft gewidmet. Bremen, bei Friedrich Wilmans" unter dem Titel „Der Zauberflöte zweiter Teil. Von v. Goethe. Mit einem Kupfer"; es steht dort auf Seite 15—36, reicht aber nur bis „Tempel. Versammlung der Priester." Bei der Überschrift auf Seite 17 ist hinzugefügt „Entwurf zu einem dramatischen Märchen." Denselben Titel gab Goethe seinem Stück in der von Ludwig Geist geschriebenen Handschrift (H) aus dem Jahre 1798, die das Stück selbst nebst dem Scenar und den Paralipomena enthält (mit Ausnahme der beiden in der Weimarer

---

[1]) Offenbar des kgl. preufs. Nationaltheaters in Berlin, dessen Direktor Iffland damals war.

[2]) Schriften der Goethe-Gesellschaft, VI, 238.

[3]) So in den Jahren 1812 und 1814. Vgl. Goethe-Jahrbuch, II, 265.

[4]) Weimarer Ausgabe, XII, 181—221. Vgl. dazu Anmerkungen und Lesarten: Weimarer Ausgabe, XII, 379—391.

Ausgabe als 9 und 10 bezeichneten, die sich in einem aus den neunziger Jahren herrührenden Notizbuch, **H**[1] genannt, nebst der ersten Fassung der Wechsellieder der Wächter befinden). Jener erste Druck bei Wilmans (**I**) und **H**, die Handschrift, geben dem Fragment den erwähnten Zusatz „Entwurf zu einem dramatischen Märchen"; Goethe sah das Stück eben nicht als grofse Oper an, wie er auch die erste „Zauberflöte" Wilmans gegenüber (30. Mai 1800) als „märchenhafte Oper" bezeichnet hatte und dieselbe von Litterarhistorikern heute noch unter die etwas unbestimmte Kategorie der „Zauberstücke", als einer Art Singspiele, gezählt wird. Erst später strich er diesen Titel in **H** aus und schrieb eigenhändig darüber „Fragment", weil er aus den früher erwähnten Gründen die Hoffnung aufgab, es zu Ende zu führen.

Im Oktober des Jahres 1806 unterzog Goethe den Text seines Fragmentes einer Revision behufs Drucklegung und Veröffentlichung in der Gesamtausgabe seiner Werke bei Cotta. Darauf beziehen sich die Anmerkungen in seinem Tagebuch unter dem 24.—26. Oktober 1806. Auf Grund dieser endgültigen Feststellung des Textes, wie wir ihn der Hauptsache nach in der gegenwärtigen Fassung des Fragments vor uns haben, erschien „Der Zauberflöte zweiter Teil, Fragment" im Jahre 1807 im VII. Bande von Goethes Werken, und zwar auf Seite 313—353 (**A**); darauf beruht die Ausgabe **A**[1] von 1808, im grofsen und ganzen ein Abdruck von **A**, der aber in einigen Fällen an **H** und **I** festhält.[1]) Dann erschien das Fragment im Jahre 1816 unter dem gleichen Titel im VIII. Bande von Goethes Werken, Seite 313—353 (**B**), 1817 in der Wiener Ausgabe, Band VIII, Seite 357—404 (**B**[1]), 1828 und 1829 in den beiden Drucken der „Ausgabe letzter Hand" (**C**[1] und **C**) im XI. Band, Seite 191—234, bezw. Seite 185—223.

Die Grundlage des Textes für die späteren Drucke, auch für die Weimarer Ausgabe, bildet die Ausgabe **A** vom Jahre 1807, die wieder auf die Handschrift, **H**, 1798, zurückgeht, mit verbesserter Interpunktion und einigen Änderungen[1]). Aufserdem enthält die Weimarer Ausgabe die in **H** allein vor-

---

[1]) Weimarer Ausg. XII. 379.

liegenden Paralipomena 1—8 nebst dem Scenar; diese Teile sind wohl identisch mit den im Briefe an Kirms vom 27. Juni 1810 als „Plan und ein Teil der Ausarbeitung" bezeichneten, die damals, 1810, noch nicht gedruckt waren, also in die Ausgabe von 1807 nicht aufgenommen sein konnten.[1])

Ein in der Weimarer Ausgabe[2]) als **H²** bezeichnetes, aus der Campagne datierbares Notizbuch mit Bemerkungen über die „Zauberflöte" bezieht sich, wie auf den ersten Blick zu erkennen ist, auf Aufführungen oder Proben der ersten „Zauberflöte" und kommt daher hier nicht in Betracht.

Zusammenfassend ergiebt sich also, dafs Goethe die Fortsetzung der „Zauberflöte" 1795 allen Ernstes begann, gelegentlich in folgenden Jahren daran arbeitete und 1798 das bisher Gedichtete zu einem vorläufigen Abschlufs brachte. Bedingung für die Beendigung der Arbeit war ihm die musikalische Komposition und die sichere Zusage einer Aufführung; aus diesen beiden Gründen sahen wir ihn wiederholt in Unterhandlungen mit Komponisten, mit Vermittlern von Komponisten und mit Theaterdirektionen. Da dieselben zu keinem Ergebnis führten, blieb auch das Stück unvollendet und wurde, nachdem teilweise Veröffentlichungen vorausgegangen waren, 1806 in die Gesamtausgabe der Werke bei Cotta als Fragment aufgenommen, worin es 1807 erschien.

Die nähere Besprechung des Goetheschen Fragments, die nun folgen sollte, setzt eine Untersuchung der Vorlage, der Mozartschen „Zauberflöte", voraus, mit besonderer Berücksichtigung derjenigen Züge und Elemente, auf die Goethe, daran anknüpfend und sie fortbildend und erweiternd, seine Fortsetzung gründet; hierzu aber ist wiederum eine genaue Kenntnis der Art und Weise der Entstehung dieses Werkes erforderlich, da die Behandlung seines Inhalts von den Zeitverhältnissen wesentlich beeinflufst worden ist.

---

[1]) Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte, herausgegeben von J. Elias und M. Osborn 1892, IV 8e: 47—49.

[2]) Weimarer Ausg. XII, 381.

II.

Schikaneders Dichtung.

„Die Zauberflöte, eine grofse Oper in zwei Akten von Emanuel Schikaneder“ verdankt ihre Entstehung allbekannten und daher hier nur im Vorbeigehn zu berührenden Umständen.[1]) Mozart hatte seinem Freunde Schikaneder, der durch geldraubende Theaterspekulationen und Aufführungen kostspieliger Prunk- und Spektakelstücke in Schulden geraten war, die Komposition einer neuen Oper zugesagt, durch welche dieser aus seiner Verlegenheit gerettet werden sollte. Zu dieser Oper, einer Zauberoper, hatte Schikaneder bereits einen Stoff „entdeckt“, wie er sich ausdrückte; er war überzeugt, dafs Mozart der rechte Mann sei, ihn zu komponieren.[2])

---

[1]) Über sie vgl. vor allem: Otto Jahn, Mozart, II, 483 ff.; ferner die zahlreichen seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts erschienenen Erklärungsschriften; vgl. die litterarischen Zusammenstellungen bei Wurzbach, Mozart-Buch, Wien, 1869; endlich zahlreiche Einzelschriften älteren und neueren Datums, auf die gelegentlich verwiesen wird.

[2]) Emanuel Schikaneder (vgl. über ihn A. Sauer in der Allgemeinen deutschen Biographie, 1890, Bd. XXXI, 196—200) 1751—1812, von früher Jugend an auf den Brettern thätig, übernahm später die Leitung einer Wandertruppe, ging 1785 nach Wien, fand Eingang ins Kärnthnerthortheater, mufste die Stadt aber schon 1786 wieder verlassen, da er in tragischen Rollen gänzlich durchgefallen war, leitete dann auf einige Zeit das Theater in Regensburg, kam 1788 wieder nach Wien und übernahm die Leitung des Theaters auf der Wieden im sogenannten Starhembergischen Freihause. 1800 baute er ein eigenes Theater, das „Theater an der Wien“, dessen Eröffnung am 13. Juni 1801 stattfand. 1804 verkaufte er das Theater an Baron Braun, verliefs die Stadt und führte 1807 in dem damals neuerbauten Amphitheater auf der Königswiese bei Kumrowitz in der Nähe von Brünn allerhand Spektakelstücke auf, wodurch seine Finanzen gänzlich ruiniert wurden. Er starb, nachdem neue Direktionspläne in Wien und Pest ge-

Dafs aber dieser Text nicht allein von Schikaneder herrührt, sondern unter der Mithilfe eines Choristen von der Schikanederschen Gesellschaft entstand, der sich Ludwig Gieseke nannte,[1]) ist bekannt; nur scheint der Anteil dieses Mannes gröfser zu sein, als allgemein angenommen wird. Freilich ist er jetzt nicht mehr bis ins einzelne festzustellen, da Gieseke selber aus Furcht, seiner Beteiligung an der Freimaurerei halber angegriffen und verfolgt zu werden, sich um den Ruhm, als Dichter der „Zauberflöte" anerkannt zu werden, niemals viel gekümmert hat. Dennoch hat er seinen Hauptanteil daran gegen zwei persönliche Bekannte, Cornet und Neukomm, selber eingestanden.[2]) Die näheren Einzelheiten dieses Verhältnisses sind aber keineswegs aufgeklärt. Am wahrscheinlichsten ist, dafs Gieseke die Grundlage des Operntextbuches gemacht und Schikaneder abgetreten, zur Fortsetzung übergeben habe. Diesen Entwurf Giesekes überarbeitete dann Schikaneder in seiner Weise, wobei er vielleicht auch Verse anderer einschob, was aber durchaus nicht erwiesen ist.[3]) Sicher ist nur, dafs

---

scheitert waren, im Wahnsinn. Schikaneder schrieb eine grofse Anzahl von Schau-, Lust-, Trauerspielen, Ritterstücken, Lokalpossen, Zauberstücken und Opern. In der 1792 erschienenen Ausgabe „E. Schikaneders sämtliche theatralische Werke", die aber nur einige Ritterstücke enthält, ist das Stück „Herzog Ludwig von Steyermark oder Sarmäts Feuerbär" theatergeschichtlich wichtig, da es durch allerhand zauberhaftes Détail direkt zur Zauberoper hinüberleitet.

[1]) Johann Georg Karl Ludwig Gieseke (Pseudonym für C. F. Metzler), 1778—1833, studierte in Altdorf Litteratur und Naturwissenschaft; von der Universität Halle relegiert, flüchtete er 1790 zu Schikaneder, auf dessen Bühne er als Chorist und Textdichter thätig war. 1804 aber verliefs er Wien aus Furcht vor den Verfolgungen wegen seiner Beteiligung an der Freimaurerei, wandte der Bühne den Rücken und kehrte sich ausschliefslich dem Studium der Naturwissenschaften zu. Er starb als Professor der Mineralogie in Dublin, hochangesehen und in den englischen Adelsstand erhoben.

[2]) Otto Jahn, Mozart, II, 491, Anmerkung 20. Wittmann in der Einleitung zu einer Ausgabe des Textbuches (Leipzig, Reclam) scheint diese Äufserungen Giesekes nicht zu kennen.

[3]) Wittmanns Äufserung, dafs er „hie und da Verse eines Pater Cantes benutzte." beruht auf einer falschen Auffassung der Worte Otto Jahns (Mozart II, 491, Anmerkung 19), was durch ein Nachschlagen der betreffenden Stelle (Monatschrift für Theater und Musik, herausgegeben von I. Klemm, III. Jahrgang, 1857, Seite 444) behoben worden wäre. Es heifst dort: „Pater

Schikaneder bei Verfertigung von derlei Dichtungen fremde Arbeiten gerne benützte und dieselben dann als seine eigenen ausgab. So mag es sich auch mit der „Zauberflöte“ verhalten haben.

Das Verhältnis der Quellen, aus denen dieses märchenhafte Stück mit seiner nicht immer durchsichtigen Handlung flofs, haben sich die älteren Mozart-Biographen meistens so gedacht, dafs der Dichter der „Zauberflöte“ Wielands Märchen „Lulu“, mit einigen freimaurerischen Zuthaten ausgestattet, einfach dramatisiert habe in der Form, wie uns das Stück vorliegt. Diese Ansicht ist jedoch nicht haltbar. Es liegen vielmehr, ganz abgesehen von der Freimaurerei, mindestens zwei Quellen zu Grunde, deren Verbindung freilich die denkbar unkünstlerischeste von der Welt ist; denn jene zweite Quelle setzt, nachdem mehr als die Hälfte der Handlung nach der ersten gearbeitet ist, mit einem Schlage ein, ganz ohne Rücksicht auf Komposition und Charaktere, so dafs notwendig Unklarheiten und offene Widersprüche in der Handlung selbst und namentlich in den Charakteren eintreten mufsten.

Jene erste Quelle, das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte,“ von Liebeskind herrührend und in der von Wieland, Einsiedel und Liebeskind herausgegebenen Sammlung „Dschinnistan“ [1]) zuerst gedruckt, lieferte den Stoff für die Oper bis

---

Cantes ...... verfertigte beinahe zu allen Opern Schikaneders die Gesänge aus Liebhaberei,“ was sich ja gar nicht auf die „Zauberflöte“ im besonderen beziehen mufs. Allerdings soll Schikaneder zu Mozart gesagt haben (ebenda): „Die Prosa wird von mir; da ich aber befürchte, dafs dir meine Gesangsstücke nicht zusagen dürften, so lasse ich sie von meinem Freunde Cantes, der, wie du weifst, sich sehr für mich und meine Bühne interessiert, verfassen. Da wirst du doch Vertrauen haben.“ Die Stelle beweist aber weniger, als sie zu beweisen scheint, da die Autorschaft Cantes' in diesen „Gesangsstücken“ durch das blofse, im voraus gegebene Versprechen Schikaneders keineswegs hinlänglich gesichert ist.

[1]) „Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen, teils neu erfunden, teils neu übersetzt und umgearbeitet. Winterthur bei Heinrich Steiner und Compagnie.“ 1786—1789 in drei Bänden. Das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte“ steht daselbst am Schlusse des dritten Bandes, gleichsam als Anhang, ohne Nummer. (Nachgedruckt in der Bibliothek gewählter Unterhaltungsschriften, Leipzig 1810, Band 20—22.)

zu der Scene, wo Papageno mit Pamina im Palaste Sarastros den Fluchtplan bespricht; hierauf das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen.“ Dafs auch einzelne Züge aus anderen Märchen hereingetragen wurden, so die drei hilfreichen Knaben mit ihren Sprüchen aus dem ebenfalls im dritten Bande des „Dschinnistan“ enthaltenen Märchen „Die klugen Knaben“, hat schon Otto Jahn[1]) bemerkt. Von jener Scene an tritt nun die zweite Hauptquelle hinzu, die Geschichte des ägyptischen Prinzen Sethos, die in der französischen Darstellung eines Pater Terrasson 1731 erschien und 1777 von Claudius in Breslau ins Deutsche übersetzt wurde. Dieses Buch, das aufser einer gelegentlichen und seither unbeachtet gebliebenen Erwähnung des älteren Mozart-Biographen Karl Gollmick[2]) (später bei Wittmann wiederholt) als Quelle der „Zauberflöte“ nicht genannt wird,[3]) ist gerade von besonderer Wichtigkeit, da es uns die Brücke giebt, auf welcher Schikaneder dazu gelangte, Anklänge an die Freimaurerei, der sowohl er und Gieseke als auch Mozart angehörten, und auf deren Verständnis sie beim Publikum hoffen konnten, hinein zu verweben, und es ist ja bekannt, wie viel gerade dieses Element zur Popularität der „Zauberflöte“ seiner Zeit beigetragen hat. Jenes Werk führt den Titel „Sethos, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte. Traduite d'un manuscrit Grec (par Terrasson).“[4]) Wahrschein-

---

[1]) Otto Jahn, Mozart, II, 488, Anmerkung 13.

[2]) Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode. Herausgegeben von Fr. Witthauer. (20. Jan. 1842.)

[3]) Otto Jahn geht über das Quellenverhältnis, das gerade von jenem Punkte an besonders interessant wird, mit den Worten hinweg, Schikaneder habe hie und da „retouchiert“ und „mit dem ersten Finale finden wir uns in einer ganz neuen Welt.“ Bulthaupt (Dramaturgie der Oper, 1887, II, 236) sagt: Schikaneder hielt „auf halbem Wege inne, verlegte die Reiche des Lichts und der Nacht, nahm freimaurerische Ideen zu Hilfe und gestaltete nun mit Benutzung des Entwurfs von einem gewissen Gieseke das Buch so, wie Mozart es in Musik setzte.“

[4]) Erschienen zu Paris 1731 in 3 Teilen in 12°, nachgedruckt zu Amsterdam 1732 in 2 Teilen in 8° (XXVIII und 380 Seiten im I. Teil nebst einer „Carte de l'Égypte“, und 391 Seiten im II. Teil nebst einer „Carte des voyages de Sethos“). Für die Popularität des Werkes sprechen

lich hat Schikaneder (oder Gieseke) diese Geschichte in den Wiener Freimaurerkreisen, wo sie gewifs bekannt war, kennen gelernt.

Der Grund nun, warum Schikaneder (den wir hier der Einfachheit halber als Textdichter der „Zauberflöte“ annehmen, da doch jedenfalls die endgültige Fassung des Textes, wie ihn Mozart komponierte, von ihm herrührt) sich entschlofs, nachdem er die Oper bis zu jener Stelle, dem ersten Finale, nach der Quelle „Lulu“ gedichtet hatte, plötzlich die zweite Quelle „Sethos“ einsetzen zu lassen, war die Furcht vor der Konkurrenz eines aus demselben Stoffe gearbeiteten Stückes, das auf dem Leopoldstädter Theater aufgeführt wurde, betitelt: „Kaspar, der Fagottist oder die Zauberzither, ein Maschinen-Singspiel in drei Aufzügen“; der Text rührt von Joachim Perinet, einem Schauspieler dieses Theaters, das damals unter Marinellis Leitung stand, die Musik von Wenzel Müller, dem Komponisten der bekannten „Teufelsmühle am Wienerberg“, her.[1]) Schikaneder, dessen hauptsächlichstes Streben ja auch immer auf die Erregung der Schau- und Lachlust des Publikums gerichtet war, entschlofs sich, um die Aufnahme seiner eigenen Oper besorgt, ihr eine ganz andere Wendung zu geben. Dies erreichte er, indem er von jener Scene an als zweite Hauptquelle das Buch „Sethos“ benutzte, wodurch er zugleich Gelegenheit fand, freimaurerische Symbole und Gedanken hinein zu bringen. Dafs auf solche Weise nicht nur ganz neue Motive in die Handlung eingezwängt, sondern auch die Charaktere, die doch bis zu jener Scene schon ihre ausgeprägte Form erhalten hatten, wesentlich verändert, ja meistens sogar geradezu

---

die Übersetzungen ins Englische („The Life of Sethos, taken from private Memoirs of the ancient Egyptians. Translated from a Greek Manuscript into French, and now done into English. By M. Lediard.“ London 1732 in 2 Bänden in 8⁰) und ins Deutsche („Geschichte des ägyptischen Königs Sethos. Aus dem Französischen übersetzt von Matthias Claudius“, Breslau 1777 und 1778, in 2 Teilen in 8⁰).

[1]) Der aufserordentlich grofse Erfolg dieses Stückes veranlafste seine Schöpfer, Perinet und Müller, zu einer Fortsetzung, die schon im Jahre darauf. 1792, unter dem Titel „Pizichi oder Fortsetzung Kaspars des Fagottisten“ auf dem Theater gegeben wurde. Zu all diesem vgl. Otto Jahn, Mozart.

in ihr Gegenteil verwandelt wurden, kümmerte ihn wenig. Es ist dabei ganz gleichgültig, ob Schikaneder von dem Buche „Sethos“ ausging und wegen der Ähnlichkeit der darin geschilderten Vorgänge mit der Freimaurerei auf diese aufmerksam wurde, oder ob er von der Idee ausging, die Freimaurerei auf der Bühne zu verherrlichen, und eine Geschichte suchte, die einen an die Freimaurerei erinnernden Stoff enthielt, und diese Geschichte in „Sethos“ fand. Jedenfalls war durch die Verbindung mit der zweiten Quelle die Anlehnung an die Freimaurerei gegeben.

Damit ist nun aber das Quellenverhältnis noch nicht erledigt; vielmehr scheint von ebenso grofser Wichtigkeit für die textliche Ausgestaltung der „Zauberflöte“ die ein Jahr vorher entstandene, von demselben Gieseke frei, sehr frei nach Wielands Roman gedichtete Oper „Oberon“ zu sein, der sogenannte „Wiener Oberon“, zu dem Paul Wranitzky die Musik schrieb, zuerst 1790 aufgeführt, gedruckt 1806 in 8°. Nicht nur einzelne Situationen daraus kehren in der „Zauberflöte“ mit unverkennbarer Ähnlichkeit wieder, sondern die Charaktere beider Stücke decken sich zum grofsen Teil, und sogar wörtliche Anklänge lassen sich in den Reden und Gesängen der Personen jenes Stückes nachweisen.

Damit wir nun sehen, was Schikaneder für sein Textbuch den erwähnten Quellen im einzelnen verdankt, wird eine kurze Vergegenwärtigung ihres Inhaltes unumgänglich sein.

In der ersten Quelle, „Lulu oder die Zauberflöte“, die also den Stoff für die ersten Scenen der Oper lieferte, handelt es sich um die Wiedergewinnung der von dem bösen Zauberer Dilsenghuin geraubten Prinzessin Sidi durch den jungen Königssohn Lulu auf Geheifs der Mutter des Mädchens, der „strahlenden Fee“ Perifirime. Zugleich mit ihrer Tochter hat Dilsenghuin ihr einen Talisman von unendlicher Macht, den „goldenen Feuerstahl“, entrissen. Perifirime stattet den mutigen Prinzen mit zwei Zaubergaben aus, mit einer Flöte, die die Kraft hat, jedes Hörers Liebe zu gewinnen und alle Leidenschaft, die der Spieler verlangt, zu erregen oder zu besänftigen, und mit einem Ringe, der seinem Träger jede gewünschte Gestalt zu verleihen

vermag. Mit ihrer Hilfe gelingt es dem Jüngling, bei Dilsenghuin einzudringen, Sidis Liebe zu gewinnen, sie selbst zu befreien und den Talisman zu rauben. Aus Dankbarkeit vereinigt Perifirime, nachdem sie selbst den Turm des Zauberers zerstört hat, die beiden Liebenden auf ihrem Schlosse.

Die Geschichte von den drei klugen Knaben behandelt ebenfalls die endliche Vereinigung zweier Liebenden, die durch einen Tyrannen getrennt sind. Für uns kommen daraus aber nur zwei Punkte in Betracht; einmal der Rat der drei Knaben zu Standhaftigkeit und Verschwiegenheit, und zweitens die damit zusammenhängenden Proben der Entsagung, die die beiden Liebenden durchmachen müssen, um vereint zu werden.

Auf Grund der Quelle „Lulu", unter gelegentlicher Benutzung des Märchens von den klugen Knaben, hat nun Schikaneder sein Textbuch folgendermafsen gestaltet. Im Märchen sind die beiden treibenden Motive die Wiedergewinnung des Feuerstahls einerseits und der geraubten Prinzessin andrerseits. Dafs das erstere dabei überwiegt, ist ganz dem Charakter des Märchens entsprechend: es ist ein Schatz geraubt worden, der Prinz erobert ihn zurück und bekommt zum Lohne die Hand der Prinzessin, die er gleichzeitig mit jenem Schatze aus der Gewalt des Räubers befreit hat. In der Oper mufste dagegen die Liebeshandlung die Hauptsache sein, und die Eroberung des Talismans ging nebenher. Die Vereinigung der beiden Liebenden geschieht auch hier durch das Eingreifen von Zauberinstrumenten: im Lulu-Märchen waren diese Flöte und Ring, hier sind sie Flöte und Glockenspiel. Auch sind die einzelnen Gestalten des Märchens trotz der veränderten Namen anfangs ziemlich beibehalten. Die „strahlende Fee" tritt uns als „sternflammende" Königin der Nacht entgegen, Prinz Lulu ist Tamino, Prinzessin Sidi Pamina, der böse Zauberer Dilsenghuin Sarastro; Monostatos trägt Züge von Dilsenghuin selber sowie von dessen Dienerin Barsine. Die Zudringlichkeiten des Monostatos sind zugleich der Grund eines Fluchtversuches der Pamina, bei welcher Gelegenheit es Papageno gelingt, bei ihr einzudringen und, nachdem er sich als Abgesandter ihrer Mutter erklärt, mit ihr den Fluchtplan zu besprechen. Das Lulu-Märchen hat für die Rolle des Papageno als Begleiters

Taminos kein Analogon; wohl aber findet sich eine ähnliche Gestalt im „Wiener Oberon“ in dem Diener Hüons Scherasmin, der wie Papageno seinen Herrn auf der gefährlichen Reise begleitet, deren Endziel die Erwerbung der Geliebten ist. Dies ist aber nicht die einzige Ähnlichkeit mit dem „Wiener Oberon“. In beiden Stücken hat der Held die Geliebte nie gesehen: blofs im Traume ist sie Hüon erschienen, Tamino sieht sie im Bilde; trotzdem zieht es beide mit unwiderstehlicher Gewalt nach der Geliebten hin, und beim ersten Anblicke fallen sie sich gegenseitig in die Arme, unbekümmert um ihre Umgebung. In beiden Stücken spielen ferner überirdische Wesen (Oberon, Titania, mit Feen und Genien — Königin der Nacht mit ihren Damen) und Zauberinstrumente mit; dort das Horn Oberons mit den aus Wieland bekannten Eigenschaften und der Becher, aus dem man sich Stärkung trinkt, hier Flöte und Glockenspiel. Auch die technische Anlage der „Zauberflöte“ scheint beeinflufst durch die des „Oberon.“ Die Exposition wird in beiden Stücken derart gegeben, dafs der Held, im „Oberon“ der flüchtige Hüon, hier der verfolgte Tamino mit einem Manne niederen Standes, der später sein begleitender Diener wird, zusammentrifft; die Geliebte dagegen und ihren leidenvollen Zustand lernen wir erst nach dem ersten gröfseren Scenenwechsel kennen. Aufserdem finden sich wörtliche Anklänge. So sagt z. B. Scherasmin, I, 6: „Ich weifs gar nicht, warum ihr eilet; wir kommen noch früh genug, uns von den Sarazenen lebendig braten zu lassen“; und Papageno, II, 20: „Eile nur nicht so, wir kommen noch immer zeitig genug, um uns braten zu lassen“. Oder Hüon nennt sich Scherasmin gegenüber einen Menschen wie er, so wie Papageno Tamino gegenüber. Oder man vergleiche II, 9 Hüons Worte „Amande mein, so war's kein Traum“ und in derselben Scene „Sie lebt, sie ist's!“ mit der Stelle in der „Zauberflöte“: „Sie ist's! Er ist's! Es ist kein Traum.“ Der Reim Herzensweibchen: Turteltäubchen kehrt in beiden Stücken wieder, und dergleichen Ähnlichkeiten finden sich noch an vielen Stellen. Dafs hier ein Einflufs obwaltet, steht ganz aufser Zweifel.

Bis zu jener erwähnten Scene hatte Schikaneder seine Bearbeitung gebracht, als er von dem Konkurrenzstücke Perinets

und Müllers erfuhr, das ihn veranlafste, seinem eigenen Textbuche eine andere Wendung zu geben durch Beiziehung des „Sethos." Der Inhalt dieses Buches ist die Lebensgeschichte des ägyptischen Prinzen Sethos, der, um den Nachstellungen und Anfeindungen seiner Stiefmutter Daluca zu entgehen, unter die eingeweihten Priester der göttlichen Dreiheit Isis, Osiris und Horus aufgenommen werden soll; gleichzeitig soll er daselbst durch Proben der Weisheit und Menschlichkeit für seinen idealen Beruf als einstiger König des ägyptischen Volkes herangebildet werden. Auf diese Einweihung des jungen Prinzen, die in jener Geschichte allein zwei Bücher füllt und mit eingehender Genauigkeit geschildert wird, kommt es hier allein an. Was das Werk sonst noch enthält, sind weitläufige Berichte der Reisen, die der Prinz nach seiner Einweihung in ganz Afrika unternimmt, wobei er Staaten gründet und organisiert, den Wilden Gesetze giebt, kurz, sich überall als weisen Wohlthäter der Menschheit bekundet, bis er endlich bei seiner Rückkehr nach Ägypten die Intriguen seiner Gegner besiegt, aber in seiner idealen Grofsmut den Söhnen jener bösen Daluca, seinen Stiefbrüdern Beon und Pemphos, Reich und Geliebte überläfst und sich selber zu den Eingeweihten zurückzieht, in deren Schofs er freudig aufgenommen wird, „plus grand encore par sa retraite qu'il ne l'avoit été par ses découvertes et par ses exploits."

Im dritten und vierten Buche des „Sethos" wird nun die Einweihung des Prinzen mit den dazu notwendigen Prüfungen ausführlich geschildert, und da zeigt sich die Ähnlichkeit sowohl der Vorgänge selber als einzelner dabei beteiligter Personen mit der „Zauberflöte" auf Schritt und Tritt: Sethos und Amedes, sein steter Begleiter und ehemaliger Ratgeber seiner königlichen Mutter Nephte, steigen in die Pyramide hinab, in deren Innern die Eingeweihten bei Andachtsübungen und Gesängen beschäftigt sind. Während dieser ganzen unterirdischen Wanderung hält Amedes mit seinem jungen Freund Gespräche ernster Natur, bringt ihn, jemehr sie sich den Priestern nähern, dem Gedankenkreis der Eingeweihten näher, klärt ihn über dies und jenes Merkwürdige, auf das sie stofsen, auf, behält anderes noch zurück, um das Interesse und die Neugier des

Prinzen rege zu erhalten, macht ihn auf die künftig zu bestehenden Prüfungen am Leibe und an der Seele, die man von ihm fordern werde, aufmerksam; während seinerseits Sethos mutig vorwärts drängt und bei allerhand Gelegenheiten schon Zeugnisse seiner künftigen Weisheit giebt. Eine Inschrift von schwarzen Lettern auf weifsem Marmor, hierauf drei geharnischte Männer ermahnen ihn nochmals, auf diesem Wege, den er allein, und ohne sich umzusehen, gehen werde, nach der dreifachen Reinigung durch Feuer, Wasser und Luft die Schrecken des Todes zu überwinden, um seine Seele zur Aufnahme in die Mysterien der grofsen Göttin Isis vorzubereiten. Es folgen nun diese drei leiblichen Prüfungen. Die erste besteht in dem Durchschreiten eines Feuermeeres; indem er einen denselben Raum durchfliefsenden Kanal durchschwimmt, der von einem unter furchtbarem Getöse niederstürzenden Wasserfalle gespeist wird, besteht er die zweite Probe, die Reinigung durch das Wasser. Die dritte, die Reinigung durch die Luft, ist ganz eigener Art. Indem Sethos zwei grofse an einem Thore befestigte Stahlringe berührt, um die Pforte zu öffnen, wird der Drücker zweier Räder gehoben, die durch ihr ungeheures Gewicht sich ins Rollen begeben und den Prinzen, der nur die Wahl hat, sich an sie anzuhängen oder unverrichteter Dinge umzukehren und der Strafe für sein verwegenes Vordringen entgegenzugehen, mit sich fortreifsen. Dabei verliert er seine Lampe, die er bisher immer über sich gehalten hatte, die er aber jetzt nicht mehr vonnöten hat, sobald die Räder unter dem schrecklichsten Geräusch und der heftigsten Lufterschütterung weiter gerollt und endlich aufgehalten worden sind; denn er befindet sich jetzt in einem tageshell erleuchteten Raume, dem Heiligtume der Gottheiten Osiris, Isis und ihres Sohnes Horus. Der Oberpriester der Eingeweihten umarmt und beglückwünscht Sethos und beschliefst mit einem Dankgebet. Unter den Eingeweihten findet Sethos Amedes wieder, der, da er bereits der auserlesenen Schar angehörte, den Tempel ohne jene Prüfungen betreten durfte. Nach einem vierundzwanzigtägigen Fasten hat Sethos die Reinigung des Körpers („la purification du corps“) erlangt.

Es folgt die Reinigung der Seele („la purification de

l'âme") und die Offenbarung der Geheimnisse („la manifestation"). Die Reinigung der Seele wiederum besteht aus zwei Teilen, der Anrufung der Gottheit („l'invocation"), indem der Jüngling täglich früh und abends den Andachtshandlungen der Priester beiwohnt, und der Belehrung durch die Priester („l'instruction"). Während der ganzen Zeit dieser Vorbereitung darf er zu den Frauen der Priester, die man ehrenhalber („par honneur") Priesterinnen nennt, nicht sprechen; endlich wird er ganz allein gelassen. Nach dieser Probe der Entsagung und des Schweigens erscheint der Oberpriester bei ihm, um ihm feierlich drei Fragen zu stellen, auf die er nach neun Tagen zu antworten habe, während deren ihm wieder strengstes Schweigen auferlegt sei.

Nachdem Sethos auf die ihm gestellten Fragen, die sich um Heldentum, Ehre, Vaterlandsliebe, Menschlichkeit drehen, mit frühzeitiger Weisheit zur Zufriedenheit der feierlich versammelten Priester geantwortet und damit die Reinigung der Seele beendet hat, folgt der Abschlufs seiner Einweihung, die „manifestation", seine eigene Aufnahme unter die Eingeweihten, die mit grofsem Pomp im Beisein des ganzen ägyptischen Volkes gefeiert wird.

Die Schilderung seiner weiten Reisen, auf denen er praktisch die bei den Eingeweihten empfangenen Lehren bethätigt, und der Abschlufs seiner Geschichte hat für die „Zauberflöte" keine Bedeutung.

Was hat nun Schikaneder aus dieser Quelle für seine Dichtung gewonnen?

Festzuhalten ist zunächst, dafs an eigentlicher Handlung für das Stück nicht viel in Betracht kommt, sondern dafs dadurch nur die Art, wie die bereits gegebenen Konflikte gelöst werden, in allerdings bedeutender Weise verändert wurde. Schon in den ersten Scenen der „Zauberflöte," die nach dem Lulu-Märchen allein gearbeitet sind, war das eigentlich treibende Motiv des Märchens, die Wiedergewinnung jenes kostbaren Talismans, des „goldenen Feuerstahls", jetzt des „siebenfachen Sonnenkreises", bei Schikaneder sehr in den Hintergrund gedrängt gegenüber der Liebesgeschichte, die sich um die Entführung der Pamina dreht. Nun aber wird es ganz

fallen gelassen.[1]) Denn nun soll Tamino wie Sethos eingeweiht werden, um dadurch des Besitzes der Geliebten, wie Sethos der Herrschaft über Ägypten, würdig zu werden. Pamina aber kann er nur aus der Hand Sarastros erhalten, in dessen Gewalt sie sich befindet, und der allein über sie zu verfügen hat. Damit war also notwendig gegeben, dafs Sarastro zum Oberpriester der Eingeweihten selbst gemacht wurde. Damit waren dann aber auch die weiteren Veränderungen von selbst gegeben. Da Tamino schliefslich unter die Eingeweihten aufgenommen wird und somit nicht mehr zur Königin der Nacht zurückkehrt, wie dies der ersten Anlage des Stückes entsprochen hätte, sondern bei den Priestern bleibt, und da ferner Pamina mit ihm am Ende vereint wird und somit gleichfalls ihrer Mutter ferne bleibt, mufste natürlich die Königin dem Heldenpaar allmählich entrückt werden und, da sie laut der ersten Anlage des Stückes sich mit Sarastro in Feindschaft befindet, jetzt, nachdem er so idealisiert wurde, als sein Gegenteil schlecht und rachsüchtig erscheinen. Damit hängen dann auch die kleineren Veränderungen zusammen; ihre drei Damen werden ebenso auf die Seite der Gegenspieler gezogen, während andrerseits die drei Knaben, die Tamino zu Sarastro leiten, eben als dessen Führer bis zum Ende auf seiner Seite bleiben.

Die Charaktere des Papageno und der Papagena sind natürlich von diesen Veränderungen nicht berührt worden, weil sie weder mit der eigentlichen Vorlage, dem Märchen, noch mit der zweiten Quelle, „Sethos“, etwas zu thun haben. Das Überlaufen des Monostatos zur Partei der Königin ist ebensowenig eine direkte Folge des Eintritts der zweiten Quelle, sondern ergiebt sich aus seinem „schwarzen“ Charakter, aus der Abweisung seiner Liebesanträge von seiten Paminas und aus der Notwendigkeit, der aus vier Frauen bestehenden Partei der Königin eine männliche Gestalt beizugeben.

Wurde auf diese Weise das ursprüngliche Hauptthema, die Wiedergewinnung des Feuerstahls (Sonnenkreises) und der geraubten Pamina, durch Eintritt der zweiten Quelle mehr in den Hintergrund gedrängt, so trat jetzt die Vereinigung der

[1]) In seiner eigenen Fortsetzung der „Zauberflöte“ (vgl. unten S. 40) nahm Schikaneder dieses Motiv wieder auf.

beiden Liebenden als neues, alleiniges Hauptthema in den Vordergrund in der Weise, dafs sich aus den gefahrvollen Wegen, die Tamino zur Verbindung mit Pamina gehen mufs, eine Reihe von Prüfungen entwickelte, in die schliefslich Pamina mit einbezogen wurde, wodurch der ursprüngliche Grundgedanke mit einem sittlich und menschlich höheren vertauscht wird. Nach Schopenhauer[1]) würde dieser Fortschritt vollkommen sein, „wenn am Schlusse Tamino, von dem Wunsche, die Pamina zu besitzen, zurückgebracht, statt ihrer allein die Weihe im Tempel der Weisheit verlangte und erhielte, hingegen seinem notwendigen Gegensatze, dem Papageno, richtig seine Papagena würde.“ Und obwohl sich, wie wir gesehen haben, in der Darstellung des „Sethos“ diese Vollkommenheit, die Zurückweisung irdischen Genusses für die Erlangung der höchsten Weisheit, in der That erfüllt, ist es sehr begreiflich, warum Schikaneder dieses Motiv in seiner Operndarstellung nicht durchführte; er hätte ja, wenn die beiden am Schlusse sich nicht „kriegten“, einen Haupteffekt verloren, auf den es ihm natürlich sehr bedeutend ankam.

Was das Hineinziehen von freimaurerischen Tendenzen und Symbolen in die „Zauberflöte“ betrifft, so darf man Schikaneders Verdienst, als hätte er dadurch der Oper einen höheren, symbolischen Gehalt absichtlich verleihen wollen, nicht zu hoch anschlagen. Denn alle die freimaurerischen Gedanken, die er darin durch Schlagworte, durch Symbole und Scenen aus dem freimaurerischen Ritual, durch das ganze freimaurerische Milieu der letzten Scenen andeutet, fand er haarklein ausgeführt im „Sethos“ vor, und dies beruht auf der grofsen Ähnlichkeit, die das Äufserliche der Freimaurerei mit den antiken Vorstellungen von der Einweihung in die Mysterien der Isis und des Osiris hat. Schikaneder hatte also ein ungemein leichtes Spiel: blofs indem er sich an „Sethos“ genau anschlofs und die Gebräuche bei den dort so ausführlich geschilderten ägyptischen Mysterien in sein Stück herübernahm, entsprach er dem allgemeinen Bedürfnisse der Zeit, jetzt, da die Bethätigung an freimaurerischen Bestrebungen öffentlich nicht möglich war, von der Bühne herab die Ideen der Freimaurerei

[1]) Parerga und Paralipomena, I, 5.

in glänzendstem Lichte darzustellen; denn die Gunst, die die Freimaurerei unter Kaiser Joseph II. genossen hatte, büfste sie unter Leopold II. sehr bald ein.

Durch diese Annäherung des Stoffes an die Freimaurerei wurde die Handlung in ein aus höheren Sphären kommendes Licht gerückt, dessen Strahlen in die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Natur eindrangen und die einzelnen Vertreter dieser Ideen zu Trägern und Verkörperungen sittlicher Tendenzen machten. Nun mochte auch Mozart bei seiner durchaus gefühlvollen, menschenfreundlichen Naturanlage und seiner tiefen Religiosität, die weder in der katholischen noch in der protestantischen Religion volle Befriedigung gefunden hatte und sich darum eben der Freimaurerei als einem höher stehenden, humaneren Institute zugewandt hatte, die Sache mit anderen Augen angesehen haben, da ihm so Gelegenheit geboten war, den Personen in ihrer symbolischen Gestalt durch seine Musik den Ausdruck seiner eigenen innigen Empfindung unterzulegen. Aus dem einfachen Märchenspiel war somit ein symbolisierendes Drama entstanden, das die idealsten Fragen der Menschheit, verklärt durch die Musik Mozarts, zu beleuchten strebte. Sieg des Lichtes über die Finsternis, des Guten über das Böse, Prüfung und Reinigung der Menschen ist das moralische Wesen der Fabel.[1]) Die Grundidee des Kampfes zwischen Licht und Finsternis hebt auch Herder als den Inhalt der Fabel hervor, der selbst dem Unverständigsten vorschimmert: „Licht ist im Kampfe mit der Nacht; jenes durch Vernunft und Wohlthätigkeit, diese durch Grausamkeit, durch Betrug und Ränke wirkend!"[2]) Dieses symbolische Element der „Zauberflöte" hatte auch Goethe vor Augen, wenn er zu Eckermann gelegentlich seiner „Helena" sagte, die Hauptsache für das grofse Publikum sei die „Freude an der Erscheinung"; „dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte" und anderen Dingen der Fall ist."[3])

[1]) Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode, herausgegeben von F. Witthauer. Jahrgang 1842, No. 14 („Musikalischer Gedankenausflug" von Carl Kunt).

[2]) Herder, Adrastea, II, 284.

[3]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, I, 219.

Es wäre nun ein Leichtes, die Verwandtschaft der Vorgänge in der „Zauberflöte“ mit freimaurerischen Einrichtungen bis ins kleinste nachzuweisen; dabei findet sich immer Entsprechendes im „Sethos“ als dem vermittelnden Bindegliede. Vor allem ist die Prüfung des Aufzunehmenden eine freimaurerische Bestimmung, wobei der Betreffende einem „vorbereitenden Bruder“ (vgl. in der „Zauberflöte“ die Priester, die Tamino und Papageno führen) übergeben wird, der mit jenem die ritualmäfsigen Proben vorzunehmen, ihn an die „Pforte des Tempels“ zu bringen und ihn auf seinen Reisen zu begleiten hat.[1]) Ganz das gleiche Amt haben die Priester bei allen ägyptischen Mysterien im „Sethos“. Dabei wird dem Aufzunehmenden eine Binde umgethan, so wie den Fremdlingen in der „Zauberflöte“, ehe sie ihre „Wanderung“ antreten. Ferner ist der Zweck dieser Proben oder Prüfungen in der „Zauberflöte“ und in der Freimaurerei derselbe wie im „Sethos“. Die Figur des „Sprechers“ scheint nichts anderes zu sein als der sogenannte „Redner“ in der Loge, ein Beamter, der im Range unmittelbar nach den beiden Aufsehern folgt, also eine hohe Stellung einnimmt. Dann aber ist freimaurerisch die Betonung des Lichts gegenüber der Finsternis; jede Loge hat drei grofse und drei kleinere symbolische „Lichter“ (Bibel, Winkelmafs, Zirkel — Sonne, Mond, der Meister vom Stuhl).[2]) Der Freimaurerei gehören ferner an die Schlagwörter Freundschaft, Bruderbund, Humanität („Liebinnigkeit“ heifst es bei ihr), Vollkommenheit, Verschwiegenheit, Enthaltsamkeit; ferner die deistischen abstrakten Ausdrücke Gottheit, Tugend, das Gute u. s. w. Dergleichen findet sich in der „Zauberflöte“ auf jeder Seite: „sobald dich führt der Freundschaft Hand“; „der Freundschaft Harmonie“; „Lieb' und Bruderbund“; „ist ein Mensch gefallen, führt Liebe ihn zur Pflicht. Dann wandelt er an Freundes Hand“ u. s. w. Oder das Überwinden der Prüfungen wird als ein „Sieg“ bezeichnet, wiederum genau so wie im „Sethos“.

---

[1]) Lenning, Encyklopädie der Freimaurerei, Leipzig 1822—1828, Bd. III, S. 571.

[2]) Ebenda II, 292.

Endlich verweist uns die in der „Zauberflöte“ durchgeführte Zahlensymbolik über die Quelle „Sethos“ auf die Freimaurerei: drei, fünf, sieben und neun sind die mystischen und heiligen Zahlen der Freimaurerei.[1]) Darunter ist drei die am meisten verehrte und angewendete Zahl; alles geschieht durch drei, alles wird dreifach dargestellt: der wesentlichen Logenbeamten sind drei; drei Jahre lang hat der Lehrling sich zu bilden, um zum Gesellen befördert zu werden; drei Jahre sind sein symbolisches Alter; drei gröfsere und drei kleinere Lichter erleuchten eine Loge; drei Schläge öffnen und schliefsen sie; auf drei Grundpfeilern ruht sie; durch drei Schritte tritt der Freimaurer in seine Werkstatt, u. s. w. In der „Zauberflöte“ herrscht auch, wie erwähnt, diese Dreizahl. Demgemäfs sind einzelne Personen in Gruppen zu je drei vereinigt (was freilich auch im Märchen nicht selten ist), so die drei Damen der Königin, die drei Knaben, drei besonders angeführte Priester, drei Sklaven, die achtzehn Priester Sarastros als 6 × 3. Ferner sind der Prüfungen drei (entsprechend den drei körperlichen und drei seelischen Prüfungen des „Sethos“); je dreimal blasen die versammelten Priester in ihre Hörner; drei Posaunentöne rufen Tamino und Papageno in das Heiligtum (vgl. die drei Schläge beim Öffnen der Freimaurerloge). Manche Personen treten dreimal auf, so die drei Knaben, die Königin der Nacht und Papagena in gewisser Steigerung. Wiederum vermittelt die Quelle „Sethos“ alle diese Dinge, was sich bis ins einzelne nachweisen liefse.

Weiter gehört zu den Bestimmungen der Freimaurerei der Ausschlufs der Frauen, die „nicht nach Wesen forschen sollen, die dem menschlichen Geiste unbegreiflich sind.“ So heifst es an einer Stelle der „Zauberflöte“; dem widerspricht aber geradezu die Aufnahme der Pamina am Schlusse, und wieder ist der Grund im „Sethos“ zu suchen; dort giebt es nämlich auch Frauen als Priesterinnen. Später motiviert Schikaneder die Aufnahme Paminas unter die Eingeweihten mit den Worten:

„Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut,
Ist würdig und wird eingeweiht.“

---

[1]) Ebenda III, 642.

Immer aber weist die Ähnlichkeit mit der Freimaurerei zunächst auf die Quelle „Sethos", die dem Dichter diese Dinge nahe legte. Ja selbst den Wortlaut des Einzelnen konnte er stellenweise aus dieser Quelle schöpfen, so z. B. aus der Anrufung der Gottheiten durch den Oberpriester, nachdem Sethos die drei körperlichen Prüfungen bestanden hat; man vergleiche damit den Gesang Sarastros in der Priesterversammlung:

Grand-Prêtre.	Sarastro.
Isis, ô grande Déesse des Égyptiens, donnez votre esprit au nouveau serviteur qui a surmonté taut de périls et de travaux pour se présenter à vous. Rendez-le victorieux de même dans les épreuves de son âme en le rendant docile à vos loix; afin qu'il mérite d'être admis à vos mystères [1])	O Isis und Osiris, schenket Der Weisheit Geist dem neuen Paar! Die ihr der Wandrer Schritte lenket, Stärkt mit Geduld sie in Gefahr. — — — — — — — — — — — Nehmt sie in euren Wohnsitz auf.

Noch gröfsere Übereinstimmung zeigt der Gesang der beiden geharnischten Männer in der unterirdischen Feuer- und Wasserhöhle bei Schikaneder mit jener erwähnten Marmorinschrift im Innern der Pyramide bei „Sethos":

Quiconque fera cette route seul, et sans regarder derrière lui, sera purifié par le feu, par l'eau, et par l'air; et s'il peut vaincre la frayeur de la mort, il sortira du sein de la terre, il reverra la lumière, et il aura droit de préparer son âme à la révélation des mystères de la grande Déesse Isis. [2])	Der, welcher wandert diese Strafse voll Beschwerden, Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden; Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, Schwingt er sich aus der Erde himmelan, Erleuchtet wird er dann imstande sein. Sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.

Interessant und lehrreich wäre es, gewissermafsen zur Rekapitulation an der Hand des Textbuches zu betrachten, wie die einzelnen Charaktere, vom Lulu-Märchen ausgehend, durch das Buch „Sethos" und die damit zusammenhängenden freimaurerischen Anklänge verändert und umgestaltet worden sind. Indessen will ich mich hier auf das Allernotwendigste

[1]) Sethos III, 133.

[2]) Sethos III, 125.

beschränken und nur in grofsen Zügen auf jene Veränderungen in den Charakteren hinweisen. Dabei zeigt es sich stets, dafs die Spuren der ersten Anlage des Stückes, wie sie aus dem Lulu-Märchen oder dem „Wiener Oberon" hervorgegangen ist, fast gar nicht verwischt sind und die plötzliche Wandlung des Charakters um so heftiger auffällt, z. B. gleich bei Tamino: wir begreifen gar nicht, wie dieser leidenschaftlich empfindende Jüngling, den der blofse Anblick von Paminas Bildnis derart in Extase versetzt, dafs er beschliefst, sie für sich zu gewinnen oder doch aus der Hand des Räubers zu retten, plötzlich sich mit gröfstem Eifer den Vorbereitungen zur Aufnahme unter die Eingeweihten zuwendet und nun im Gegensatze zu früher Verschwiegenheit, Wohlthätigkeit als seine Eigenschaften hervorgehoben werden.

Die gröfste Wandlung erfuhr ohne Zweifel Sarastro: anfangs der böse Zauberer, der „üppige Bösewicht" des Lulu-Märchens, erscheint er auf einmal, ganz ohne Ausgleichung oder Vermittlung, als das Haupt der von göttlicher Weisheit erhellten Priester, als Ideal von Milde, Gerechtigkeit und Humanität und giebt in dieser Gestalt ganz deutlich die Figur des „Grand-Prêtre de Memphis" bei Terrasson wieder, der gleichfalls die Versammlungen der eingeweihten Priester leitet, die Aufnahme des tugendhaften Jünglings befürwortet und seine Prüfungen überwacht. (Der Bezug auf den Ober- oder Hohenpriester der Freimaurerei ist deutlich.) Seine Reden sind der Spiegel seiner ruhigen, abgeklärten, von keiner Aufwallung erregten Seele. Aber auch dieser Hohepriester der Weisheit und Humanität tritt uns menschlich näher in dem Verhältnis zu Pamina, die, sobald ihre Mutter auf die Seite des Gegenspiels gerückt ist, verwaist dasteht und mütterlicher Fürsorge und Tröstung entbehrt. Wie ein Vater spricht Sarastro ihr Trost zu; vertrauend blickt sie zu ihm auf, und während Sidi vor dem zudringlichen, üppigen, alten, häfslichen Dilsenghuin nur Abscheu und Ekel empfindet, verehrt Pamina Sarastro, dessen Rolle als Quäler Paminas gänzlich auf seinen Diener Monostatos übergegangen ist, in wahrhaft kindlicher Liebe. Zugleich verschmäht er in seiner hohen Menschlichkeit, gemeine Rache an der Königin zu nehmen; sie soll vielmehr,

von seiner Grofsmut beschämt, gedemütigt in ihre Burg zurückkehren.[1])

Am wenigsten verändert hat sich bei der Einführung der zweiten Quelle der Charakter der Pamina. Das ist leicht erklärlich, da wir für sie im „Sethos“ kein direktes Vorbild haben, das mit der Gestalt der Prinzessin aus dem Märchen hätte vermischt werden können; denn bei dem exklusiv asketischen Charakter des Helden im „Sethos“ wäre eine solche sinnliche Belohnung für seine Thaten gar nicht angemessen gewesen. Daher ist es wohl zu erklären, dafs die Gestalt der Pamina nicht allein in den späteren Scenen nicht in Widerspruch mit sich selbst geraten ist, sondern sogar eine gewisse Steigerung, eine Wendung ins Ideale erfahren hat; anfangs ein lebhaftes, beinahe noch kindliches Mädchen, wie sie zum ersten Male gegenüber Papageno erscheint, zeigt sie bald darauf ihre wahre Natur, als sie Sarastro ihre Absicht zu fliehen mit edlem Freimut bekennt, und stellt sich so diesem selbst würdig an die Seite. Sie verschmäht es, sich durch eine einfältige Ausrede aus der Gefahr zu befreien, und antwortet auf Papagenos feige Frage „Mein Kind, was werden wir nun sprechen?“ mit dem freimütigen Stolze, den ihr das Bewufstsein, nicht unrecht gehandelt zu haben, eingiebt: „Die Wahrheit, wär' sie auch Verbrechen!“ Im Gegensatze zu der blofs passiven Sidi des Märchens zeigt Pamina mehr Leidenschaftlichkeit und Energie, wodurch sie sich fast über Tamino erhebt; hierin ist der Einflufs Amandes aus dem

[1]) Es ist hier vielleicht beiläufig darauf hinzuweisen, dafs die Gestalt eines mächtigen, zugleich edlen und grofsmütigen Gebieters sich schon in Schikaneders früheren Theaterdichtungen findet, so in dem Schauspiel „Herzog Ludwig von Steyermark oder Sarmäts Feuerbär,“ III, 19 (E. Schikaneders sämtliche theatralische Werke. Wien, Leipzig, bei Doll; 1792. in 2 Bd.), wo Sarmät, der Besitzer des gefürchteten Feuerbärs, an Karlmann Rache zu nehmen verschmäht und ihn vielmehr durch seine Grofsmut demütigen will. Ein ganz ähnlicher Zug begegnet uns in dem Charakter des Montaldo in dem Schauspiel „Der Bucentaurus oder die Vermählung mit dem Meere zu Venedig“ (in derselben Sammlung enthalten): Montaldo schwört, Dirgis Leben zu schonen, statt Rache an ihm zu nehmen (III, 9). Zu diesen persönlichen Lieblingsgestalten kam also noch die Ähnlichkeit mit den Charakteren des Oberpriesters im „Sethos“ und des Hohenpriesters in der Freimaurerei.

„Wiener Oberon“ nicht zu verkennen; auch Amande hat den Dolch bereit, der sie von dem ungeliebten Bräutigam Babekan befreien soll, sowie Pamina ihrem Leben ein Ende machen will, wenn ihr Taminos Liebe nicht zu teil wird.

Pamina hat eine harte Prüfung, eine härtere selbst als Tamino, zu bestehen, indem sie bei seinem Schweigen sich in ihrer rückhaltlosen Liebe zu ihm getäuscht und verraten wähnen und jede Hoffnung auf Glück aufgeben mufs („Ach, ich fühl's, es ist entschwunden“). Und selbst auf Sarastros tröstende Versicherungen läfst sie ihre Hoffnungen darniederliegen; verzweifelt greift sie zum Dolche. Aber diese unendlich hingebungsvolle Liebe und aufopferungsfreudige Anhänglichkeit kann nicht unbelohnt bleiben. Sie wird, nachdem sie die letzte Prüfung mit Tamino gemeinsam bestehen durfte, unter die Eingeweihten aufgenommen, sodafs ihre Liebe in noch höherem Lichte erglänzt. Indem sich ihr Charakter auf diese Weise weit über den einer blofsen Liebhaberin erhebt, ist sie zu einer der edelsten weiblichen Figuren der ganzen Opernlitteratur überhaupt geworden.

Diesen drei idealen Vertretern der Menschheit in ihrem nach Höherem gerichteten Streben steht die Königin der Nacht als das rachsüchtige, verderbendrohende, böse Prinzip entgegen. Ihr Charakter ist naturgemäfs, wie der Sarastros, ganz umgewandelt worden. Von den Zügen der wohlwollenden, freundlichen Fee des Lulu-Märchens ist am Ende keine Spur mehr vorhanden. Ihre Sehnsucht nach der geraubten Tochter sowie das Bestreben, jenen mächtigen Talisman zurückzuerhalten, wird jetzt als Herrschsucht und neidische Gesinnung ausgelegt; sie selbst ist die Ursache alles Bösen, eifert gegen die Eingeweihten, dringt ihrer Tochter den Mordstahl für Sarastro auf. Wahrscheinlich wurde jetzt erst ihr Name so charakteristisch als „Königin der Nacht“ gewählt, in absichtlichem Gegensatze zu den im Genusse des Lichtes stehenden Eingeweihten. Anfangs mag sie etwa blofs die „sternflammende Königin“ genannt worden sein.

Möglich ist, dafs Schikaneder auch hier die Züge einer Frauensperson aus „Sethos“ nachgebildet hat, Züge jener bösen Stiefmutter Daluca, die der alte König Osoroth nach

dem Tode seiner ersten Gemahlin, der edlen Nephte, der Mutter Sethos', geheiratet hatte. Auch sie ist ein herrschsüchtiges, ränkevolles Weib; auch sie tritt oft in Gegensatz zu den Priestern, deren Aussprüche ihr immer im Wege sind. Von ihr wird namentlich erwähnt, dafs sie die Sittlichkeit am Hofe und in der Bevölkerung zu untergraben strebt, was vielleicht Schikaneder zu den Worten veranlafste, die Königin suche das Volk durch Blendwerk und Aberglauben zu berücken und den festen Tempelbau der Eingeweihten zu zerstören.

Ganz erniedrigt wird indes die Königin der Nacht bei Schikaneder nie; denn in dem Augenblicke, da die drei Damen von dem Priesterchor aus dem Tempel getrieben werden (mit den für eine Königin wenig schmeichlerischen Worten „Hinab mit den Weibern der Hölle!“), hat der Dichter mit richtigem Taktgefühl die Königin selbst von der Bühne fern gehalten, obwohl sie auch im Tempel ist. Doch erleidet sie zum Schlusse die gerechte Strafe, indem ihre Macht vernichtet und sie selbst „in ewige Nacht gestürzt“ wird.

Die Schicksale der Königin erleiden auch ihre drei Damen, deren Herkunft bis jetzt noch ganz rätselhaft ist.[1]) Gegen eine freie Erfindung spricht ihre Verwendung in musikalisch-technischer Hinsicht: ein Solo-Terzett für drei hohe Stimmen stand dem Komponisten ja schon in den drei Knaben zu Gebote; dafs durch ein zweites Terzett hoher Stimmen die Sache für den Komponisten nur erschwert wurde, da er zu verschiedenen Dingen dieselben Mittel verwenden mufste, und zugleich in die technische Anlage des Stückes eine gewisse Eintönigkeit gebracht wurde, die allerdings das Genie Mozarts in bewunderungswürdiger Weise zu überwinden wufste, konnte selbst Schikaneder einsehen. Eine Quelle für diese drei interessanten Gestalten wird sich wohl noch finden lassen. Die beiden Genien, die Hüon im „Wiener Oberon“ erscheinen, dürften hier kaum eingewirkt haben; sie sind ganz unbedeutende Wesen und singen überdies keine Zeile, sie sprechen nur.

---

[1]) Sie bilden eine ähnliche Zusammenstellung wie Hekate mit den drei Hexen im „Macbeth“ oder die „Göttin der Nacht“ mit den drei Furien im Vorspiel zum „Hamlet“ der englischen Komödianten.

Während die drei Damen bis zum Schlusse auf der Seite der Königin bleiben, trennen sich die drei Knaben sehr bald von ihr; ihre ursprüngliche Mission aus dem Märchen von den klugen Knaben, zu Verschwiegenheit und Standhaftigkeit zu raten, behalten sie bis in die letzten Scenen der „Zauberflöte“ bei. In der Quelle „Sethos“, die durchaus auf realistischer Grundlage beruht, ist für solche ideale, prophetische Luftgestalten natürlich keine Vorlage möglich gewesen.

Eine Figur, auf die es Schikaneder vor allem ankam, weil sie in seinem eigenen Rollenfache lag und er gerade in dieser Rolle die Gunst des Publikums in besonders hohem Grade erlangt hat, ist Papageno. Dennoch möchte ich jetzt nicht mehr, wie es früher im Anschlufs an Otto Jahns Meinung geschah,[1] behaupten, dafs diese Gestalt Schikaneders Eigentum sei; denn die Figur des Spafsmachers, des lustigen Dieners, eines Nachkommen des Hanswurst und des Kasperle, in höherer Instanz dann des Sancho Pansa, Scandor, Pedrillo, Scherasmin, war gerade auf der Wiener Volksbühne typisch ausgebildet und Schikaneder wohl persönlich am nächsten durch den Scherasmin im „Wiener Oberon“ seines Freundes Gieseke vermittelt. Dieser Scherasmin, ausgezeichnet durch Gemeinheit, Sinnlichkeit und Gefräfsigkeit wie Papageno, ist geradezu als dessen Vorbild anzusehen. Er begleitet seinen Herrn Hüon wie Papageno Tamino auf einer gefährlichen Unternehmung und macht dabei dieselben Witze, meist recht alberne oder recht sinnliche; er fällt vor Angst zu Boden wie Papageno, ist ebenso gefräfsig, er drängt zur Herberge, frifst wie ein Tier vom Tischlein deck' dich, das hier wie dort für ihn aus dem Boden steigt; auch wünscht er sich zur Vollendung seiner beschränkten Seligkeit ein „hübsches Mädel“, das ihm in Fatime zu teil wird. Dafs dieser Einflufs des „Wiener Oberon“ weiter geht und sogar stellenweise wörtliche Übereinstimmungen hervorgebracht hat, haben wir an früherer Stelle gesehen.

In diesem selbstgefälligen Prahlhans nun, dem Züge des miles gloriosus, des grofssprecherischen Maulhelden anhaften

---

[1]) Otto Jahn, Mozart II, 491.

(wie z. B., dafs er sich für den Erleger der Schlange ausgiebt, die Tamino bedroht hat), in dieser genufssüchtig behaglichen, humoristisch gutmütigen Figur hat Schikaneder die Liebhaberei des Wiener Publikums getroffen; seine Späfse waren es, die bei der ersten Aufführung am meisten gefielen. Er spielte den Papageno ja selbst, und er suchte auch bei späteren Aufführungen durch improvisierte Späfse immer nachzuhelfen.

An der Handlung nimmt Papageno teil mit Hilfe des Glockenspiels, das ihm die Königin der Nacht übergeben läfst. Die Wirkung dieses Instruments entspricht auch jener im „Wiener Oberon", die dort der Elfenkönig selbst durch die Töne des Horns oder die Bewegungen seines Lilienstengels, der ihm als Scepter dient, erreicht: eine Schar von Muselmännern zwingt er dadurch zum Tanze, sowie Papageno die Mohren des Monostatos und diesen selber.

Durch die Herübernahme freimaurerischer Ideen wurde nun Papageno isoliert und gegenüber dem nach höheren Idealen strebenden Tamino in seiner eigentlichen Art als sinnlicher Geniefser par excellence präcisiert. „Kämpfen," sagt er, „ist meine Sache nicht. Ich verlange auch im Grund gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speis' und Trank begnügt; und wenn es ja sein könnte, dafs ich nur einmal ein schönes Weibchen fange."

Die Quelle „Sethos" kommt für Papageno natürlich nicht in Betracht; die Rolle des Begleiters und „vorbereitenden Bruders", die Amedes dort hat, ist in der „Zauberflöte" auf den „Sprecher" übergegangen.

Um aber Papageno durch die gegen Ende des Stückes mehr und mehr hervortretende ideale Symbolik der übrigen Charaktere nicht ganz vereinsamen zu lassen, mufste ihm Schikaneder eine Gestalt zur Seite stellen, ein weibliches Seitenstück, das zugleich als eine für ihn passende Belohnung mit ihm am Schlusse vereint werden sollte, wie Fatime mit Scherasmin. Diese Figur der Papagena scheint von Schikaneder frei erfunden zu sein; die Vorlagen wissen von ihr gar nichts, und ihre Zeichnung unterlag ja auch weiter keinen Schwierigkeiten, da der Charakter Papagenos, dem sie doch ähnlich sein mufste,

bereits fertig dastand. Es ist also überflüssig, bei dieser Figur der „Zauberflöte“ nach einer Vorlage zu suchen. Übrigens steht auch diese Gruppe unbefangener naiver Naturmenschen, deren Hauptfreude die Hoffnung ist, dafs „recht viele kleine Papagenos und Papagenas der Segen froher Eltern“ sein werden, in der Litteraturgeschichte nicht vereinzelt da. Das Bedientenpaar im Charakterlustspiel bietet Analogien; auch dort sind sie die Seitenstücke zu ihren Herren (vgl. noch Werner und Franziska in der „Minna von Barnhelm“); die Scherze, in denen sich ihre Hoffnung auf zahlreiche Elternfreuden ausspricht (vgl. die von Mozart nicht komponierten Verse „Wenn dann die Kleinen um sie spielen“ u. s. w.) gehören in die Tradition der Scherze Harlekins und Colombinens aus der italienischen Stegreifkomödie und ihrer Nachfolger; sie fehlen übrigens auch bei Goethes Scapin und Scapine in „Scherz, List und Rache“ und in den Reden Görges und Röschens im „Bürgergeneral“ (2. Auftritt) nicht ganz.

Monostatos, der von allem Anfange an zu den Gegenspielern gehört, tritt erst gegen den Schlufs auf die Seite der Königin; er ist vielleicht absichtlich so lange auf Sarastros Seite gehalten, um die Rolle der Verräter, der Überläufer, an denen es in der Freimaurerei sicher nicht gefehlt hat, wiederzugeben. Auf ihn sind Züge des Zauberers Dilsenghuin aus dem Lulu-Märchen übertragen, so die lüsterne Zudringlichkeit, mit der er Pamina quält, noch mehr aber Züge des Osmin aus dem „Wiener Oberon“, der dort als Verschnittener und Vertrauter des Bassa von Tunis, Almansor, geschildert wird und Amande zu überwachen hat.

Eine Figur, die im „Lulu“ und im „Wiener Oberon“ gar nicht vorfindlich, auch im „Sethos“ nur angedeutet ist, uns also um so mehr auf freimaurerischen Boden verweist, ist der Sprecher. Schon die Bezeichnung einer Figur des Stückes als „Sprecher“ ist auffällig. Im „Sethos“ hat, wie erwähnt, das Amt, den Prinzen durch die Prüfungen zu führen, Amedes übernommen, sein alter Ratgeber und Freund seiner Mutter, weiland der Königin Nephte, der selbst Eingeweihter ist. Dieses Amt hat in der „Zauberflöte“ der Sprecher. In den Unterredungen zwischen Sethos und den Priestern, aus denen sich ergeben

soll, ob er bereits der Aufnahme würdig sei, wird der das Wort führende Priester nach französischem Sprachgebrauche „interlocuteur“ genannt, was noch keinen Bezug auf ein damit verbundenes Amt als „Sprecher“ κατ' ἐξοχήν bedeutet. Vielleicht war in der 1777 erschienenen Übersetzung von Claudius jenes „interlocuteur“ mit „Sprecher“ verdeutscht worden,[1]) und Schikaneder nahm es einfach in sein Stück hinüber? Jedenfalls hat es damit eine eigene Bewandtnis.

Die früheren Perioden unserer Sprachentwicklung bieten darüber auch einige Auskunft: schon ahd. sprĕhhâri, mhd. sprĕhhaere, sprecher ist belegt als Redner in der Versammlung (contionator, ecclesiastes), dann in schlimmerer Bedeutung als einer, der gerne das grofse Wort führt, ungefähr auf eine Höhe gestellt mit den „gemeinen Singern, Gauklern und Schalksnarren“ in den älteren Land- und Polizeiverordnungen, auch unter die „fahrenden Leute“ gerechnet. Es waren damit vielleicht ursprünglich die bei Hochzeiten, Kindtaufen und dergleichen Festlichkeiten auftretenden Pritschmeister, improvisierenden Gelegenheitsdichter und Deklamatoren gemeint.[2]) So tritt bei Hans Sachs[3]) „ein Sprecher“ als Herbergender auf; die Bedeutung „Wortführer“ scheint Herder zu meinen, wenn er sagt: „Sitzt der Richter, so tritt Redner und Sprecher vor ihn hin“;[4]) während Geibel wiederum auf die Bedeutung des gewerbsmäfsigen Deklamators zu verweisen scheint: „Wer in unserm guten Deutschland Sprecher will und Dichter sein.“[5]) In dem Sinne als Wortführer für eine ganze Partei steht das Wort auch bei Schiller, „Wallensteins Lager,“ 11. Auftritt: „Piccolomini soll unser Sprecher sein.“ Ähnlich wird das Wort bis auf den heutigen Tag in Burschenschaften und Turnvereinen zur Bezeichnung des Obmannes verwendet; auch an den

---

[1]) Ich hatte nur den französischen Originaltext Terrassons von 1731 vor mir und konnte die Übersetzung trotz eifrigen Nachforschens nicht auftreiben.

[2]) Schmeller, Bairisches Wörterbuch, 2. Auflage. Bd. II, 699.

[3]) Fabeln und Schwänke, herausg. v. E. Goetze. I, 246.

[4]) Schriften zur schönen Litteratur. X, 128.

[5]) Geibel, I, 215.

Sprecher des englischen Unterhauses und den des schwedischen Bauernstandes mag man denken.[1])

Diese Bedeutung des Wortführers in einer Gesellschaft scheint nun auch hier vorzuliegen. In der Freimaurerei finden wir zwar nicht „Sprecher“ unmittelbar bezeugt, aber „Redner“ für eines der wichtigsten Ämter; der Redner hat nämlich einerseits durch zweckmäfsige Vorträge die Brüder in den Versammlungen zu unterrichten und bei den Beratschlagungen der Loge die Gesetze zu handhaben, andrerseits beim Mangel eines „vorbereitenden Bruders“ dessen Stelle zu vertreten. Beide Ämter übt in der „Zauberflöte“ der Sprecher aus: er verweist auf die gesetzlichen Prüfungen, als Sarastro Taminos Aufnahme in der Versammlung empfiehlt, und er begleitet Tamino auf dessen Wanderungen. Dafs die eigentlichen Vorträge in den Versammlungen auf Sarastro übergegangen sind, ist kein Widerspruch, stimmt vielmehr zur Quelle „Sethos“, die, wie so oft, auch hier vermittelt zu haben scheint: dort hat der Grand-Prêtre dieselbe Aufgabe.

Ein Zusammenhang des Sprechers der „Zauberflöte“ mit der Freimaurerei scheint also jedenfalls da zu sein. Es wäre ja auch nicht unmöglich, dafs in einer der vielen Wiener Freimaurerlogen jener Zeit, deren jede ihre eigenen Gesetze hatte, der Träger jenes Amtes in der That Sprecher hiefs, wie ja auch die Bezeichnung für das Oberhaupt der Logen „Hoherpriester“ und „Oberpriester“ schwankt.

Zwei Personen, die Schikaneder direkt aus dem „Sethos“ herübergenommen hat, sind die beiden geharnischten Männer, die am Eingange der Feuer- und Wasserhöhle stehen, mit Lanzen ausgerüstet und auf den Helmen Feuerspitzen. Bei Terrasson sind es drei Männer, bewaffnet mit Helmen, die mit einem Anubiskopfe, also einem Hundskopfe besetzt sind.[2]) Ihnen hat Schikaneder, wie bereits erwähnt, mit fast wörtlicher Übereinstimmung die Worte der Marmor-

[1]) Sanders, Wörterbuch der deutschen Sprache, Bd. II, 2, S. 1150, Spalte 3.

[2]) Anubis, der ägyptische Gott der Wachsamkeit, wurde mit einem Hundskopf dargestellt.

inschrift an der Wand im Innern der Pyramide in den Mund gelegt.

Trotz der offenbaren Veränderungen in den Charakteren hat sich das zauberhafte Element des ursprünglich zu Grunde liegenden Märchens gegenüber der Realistik der Darstellung des „Sethos" behauptet. Die beiden Zauberinstrumente, Flöte und Glockenspiel, thun auch in der veränderten Gestalt des Stückes ihre Wirkung. Die Flöte, nach der es seinen Namen hat, spielt eine ebenso grofse Rolle wie im Lulu-Märchen, wo die Wirkungen, die damit erzielt werden, ausführlich und anziehend geschildert sind. Dilsenghuin wird durch die Kraft der Zauberflöte ebenso besänftigt, wie Monostatos durch das Glockenspiel. Hier spielen dann auch die Eigenschaften des Horns aus dem „Wiener Oberon" herein, der selber andrerseits bekanntlich hierin Glucks „Orpheus" zu parodieren suchte.

An Stelle des goldenen Feuerstahls trat bei Schikaneder der siebenfache Sonnenkreis, mit Bezug wohl auf die Mysterien der Isis.

Das Lokal (ursprünglich wird Tamino ein javonischer Prinz genannt) verweist uns im zweiten Teil entschieden auf Ägypten, knüpft also an „Sethos" und den „Wiener Oberon" an. Aus „Sethos" ist die Schilderung des unterirdischen Gewölbes genommen; die Felsenhöhle mit der hinter einem eisernen Gitter befindlichen Wasserflut, die als brausender Wasserfall herabstürzt, und mit der hellflammenden Feuerglut entspricht ganz der Schilderung im „Sethos" und zeigt hie und da wieder wörtliche Übereinstimmung: „Un canal de plus de cinquante pieds de large, qui entroit d'un côté dans cette chambre souterraine, à travers des barreaux de fer, et qui en sortoit de même de l'autre. Ce canal tiré du Nil faisoit du côté de son entrée, et avant que de passer par les barreaux, un grand bruit de chute d'eau que Sethos avoit confondu avec le bruit des flammes dont il venoit d'échapper . . ." [1])

Schliefslich sind die Tiere in der „Zauberflöte" nicht zu vergessen, die auch in Goethes Fortsetzung wiederkehren.

---

[1]) Sethos, III, 129.

Tiere spielen im Wiener Theater jener Zeit überhaupt eine grofse Rolle. Der Wagen Sarastros wurde ursprünglich von sechs Löwen gezogen, nicht wie bei späteren Aufführungen von Sklaven; schon Grillparzer machte sich über diese Zurücksetzung der armen Tiere in seiner später gelegentlich zu berührenden Satire „Der Zauberflöte zweiter Teil" lustig.

Noch ist auf einen Punkt besonders zu verweisen, weil uns die Betrachtung der Goetheschen Fortsetzung wieder darauf zurückführen wird: das ist die bedeutende Rolle, die in der „Zauberflöte" dem Chor zugeteilt ist. So wie die „Zauberflöte" nämlich ihrem Stoffe nach ein Gebiet erschlossen hatte, das der bisherigen Oper und dem Singspiel fremd war, das des Mystisch-Phantastischen und Dämonisch-Zauberhaften, und dadurch einen weiteren Kreis von Personen, Situationen und Erscheinungen mit sich brachte, die nicht sowohl in festem dramatischem und logischem Zusammenhang als vielmehr in loser Aneinanderreihung dem wunderbaren und märchenhaften Elemente gröfseren Raum und gröfsere Bedeutung für das Stück gewähren, war es leicht und nur ein Schritt auf der neuen Bahn weiter, dafs man zu dem Ausdruck dieser überirdischen leitenden Mächte ein minder subjektives als generelles Mittel verwandte, das sich in der überkommenen Oper formell ohnedies schon vorfand, das nur seines bisherigen Wirkungskreises, der alleinigen Begleitung und Verstärkung gewisser Affekte, entkleidet zu werden brauchte, um als selbständiges Mittel auf den Fortgang der Handlung einen, wenn nicht ungeheuren, so doch verhältnismäfsig bedeutenden Einflufs zu nehmen. Dieses Mittel ist der Chor und zwar naturgemäfs der Chor hinter der Scene. In rein musikalischer Hinsicht war dieser Fortschritt schon angebahnt in Glucks „Orpheus" (1762) und „Iphigenie in Aulis" (1774), worin der Chor sich bereits selbst an der Handlung beteiligt; in die Bahnen Glucks lenkte dann Mozart selbst ein mit dem „Idomeneo" (1780), welcher eine deutliche Sonderung der Chöre zeigt in solche, die eine wesentlich dramatische Aufgabe haben und die Handlung energisch fördern, und in solche, die blofs äufserlich zum Schmuck und Aufputz nach herkömmlichem Muster da sind, die dann auch meistens mit dem Ballett verbunden sind, von

dem der Chor ja ursprünglich unzertrennlich war. Indem der Chor nun aber hinter der Scene wirkt, mufs die Phantasie des Zuschauers nur in noch gröfserem Mafse angeregt und gespannt werden. Und so greift in der „Zauberflöte“ der Chor hinter der Scene an drei bedeutungsvollen Stellen in die Entwicklung der Handlung ein. Er ist es, der Tamino bald Lösung seines Zweifels verheifst, der ihm versichert, dafs Pamina noch lebe. Der Chor läfst ferner Tamino, als er das erste Mal, von den drei Knaben geleitet, den heiligen Hain der Eingeweihten betritt, den richtigen Tempel, den der Weisheit, finden, indem ihn der Ruf „Zurück!“ von Seiten eines unsichtbaren Chors von dem Betreten der beiden anderen Tempel abhält. Ein unsichtbarer Priesterchor endlich macht den Aufreizungen der drei Damen, die Tamino und Papageno irre zu leiten suchen, ein Ende und verscheucht sie.

Daneben spielt natürlich der Chor auf der Scene seine Rolle wie in der Oper jener Zeit überhaupt.

Gleich nach ihrem Erscheinen fand die „Zauberflöte“ allerlei allegorische Ausdeutungen. Da nämlich die Oper wegen ihrer mystisch-freimaurerischen Anklänge zu symbolischen Auslegungen genug Raum gab, andrerseits gerade die politische Stimmung jener Tage eine öffentliche Bethätigung freimaurerischer Bestrebungen nicht ratsam erscheinen liefs und man eine verhüllte Verherrlichung derselben von der Bühne herab umso lieber aufnahm, legte man sich von Anfang an den darin ausgesprochenen Grundgedanken des Kampfes zwischen Licht und Finsternis als Sinnbild des Kampfes der Freimaurerei mit ihren politischen Widersachern aus. So kam es, dafs unter dem Heiligtume der Isis und des Osiris die Freimaurerei selbst verstanden wurde, unter Sarastro der berühmte Ignaz von Born, das Haupt der Wiener Freimaurergemeinde, unter Tamino der der Freimaurerei freundlich gesinnte tolerante Kaiser Joseph II., unter Pamina das österreichische Volk und zwar der edlere Teil desselben; dagegen sollte in der Königin der Nacht Maria Theresia und in Monostatos die päpstliche Klerisei und das Mönchstum gezeichnet sein, die die Freimaurerei zu unterdrücken trachteten. Papageno und Papagena, die realistischen Figuren des Stücks,

wurden dann als der niedrigere, genufssüchtige Teil des österreichischen Volkes verstanden.[1])

Jedenfalls genofs die „Zauberflöte" in Freimaurerkreisen ein grofses Ansehen, und so liegt es nicht ferne, anzunehmen, dafs Goethe, der seit 1780 Maurer war, jene Auslegungen gekannt hat, die übrigens für seine Fortsetzung ganz ohne Belang sind.

Nachdem Schikaneder-Mozarts „Zauberflöte" am 30. September 1791 auf dem „k. k. privilegierten Theater auf der Wieden" zum ersten Male aufgeführt worden war, machte sie alsbald den Weg über alle gröfseren Bühnen Europas und wurde in alle Kultursprachen, ja selbst ins Holländische, Schwedische, Dänische, Tschechische, Polnische und Ungarische übersetzt.[2]) Auch fand sie unzählige Nachahmungen, sogar eine von Schikaneder selber, der eine Oper „Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen" (komponiert von Winter, 1798) als zweiten Teil der „Zauberflöte" bezeichnete. Diese Fortsetzung lebt hauptsächlich von den Konflikten der ersten „Zauberflöte" mit weiterer Ausnützung des „Sethos", aus dem auch zwei neue Personen, Typheus und Sithos, mit etwas entstellten Namen herübergenommen sind. Ferner ist daselbst die Familie des Papageno nicht nur um seine Eltern, den alten Papageno und die alte Papagena, sondern auch um seine jüngeren Geschwister („viele kleine Papagenos und Papagenas") vermehrt. Das erbärmliche, vom Publikum aber mit Wohlgefallen aufgenommene Machwerk, dessen Musik eine Karikatur Mozarts ist,[3]) wurde Goethe wenigstens dem Namen nach durch einen Brief Zelters vom 10. August 1803 bekannt,[4]) blieb aber ohne jeden Einflufs auf seine Fortsetzung der Mozartschen Oper.

Anspielungen auf die „Zauberflöte", die zum Teile Charaktere aus dem Stück entnehmen und zu anderen Zwecken verwenden, oder das Kolorit derselben verwerten,

---

[1]) Die Zauberflöte. Texterläuterungen für alle Verehrer Mozarts. Nebst dem vollständigen Texte der Zauberflöte. Leipzig 1866, Theodor Lifsner.

[2]) Otto Jahn, Mozart, II, 536.

[3]) Die Einsichtnahme in das Werk verdanke ich der Güte meines Freundes E. v. Komorzynski in Wien.

[4]) Vgl. oben S. 7.

finden sich bei der allgemeinen Beliebtheit des Werkes natürlich sehr viele bei Zeitgenossen und Nachfolgern, namentlich in der Romantik, wo z. B. Tieck im „Gestiefelten Kater“ nicht nur Gesänge aus der „Zauberflöte“ vortragen, sondern den „Besänftiger“ mit dem „Glockenspiel“ auftreten läfst, um Ruhe zu schaffen, ebenso Papageno, um sich des Monostatos und der Sklaven zu entledigen; während andrerseits der ganz im Wiener Volksleben wurzelnde Grillparzer von diesem Stücke geradezu beeinflufst wurde. Wir haben von ihm nicht nur zwei kleinere satirische Werke, die an die „Zauberflöte“ anknüpfen, nämlich „Der Zauberflöte zweiter Teil“ und „L'hermite en prison“, beide vom Jahre 1826; sondern Grillparzer, der für diese Zauberstücke ein grofses Interesse hatte, hat selbst in seinem „Traum ein Leben“ im zweiten Akt die Dekoration der „Zauberflöte“ nachgeahmt und Motive aus dieser Oper, die er wiederholt in Wien gehört hatte, verwendet. So ist Zanga äufserlich dem Monostatos nachgebildet (wenn er nicht in der Tradition des Mohren im „Fiesko“ steht); ein anderer giebt sich ferner prahlerisch für den Erleger einer Schlange aus, die hier wie dort einen Waffenlosen verfolgt. In beiden Fällen wird ferner diese Schlange durch geheimnisvolle Personen getötet, durch den Mann vom Felsen hier, die drei schwarzen Damen dort. Auch darf man bei dem alten Weib mit dem Becher vielleicht an Papagena bei ihrem ersten Auftreten denken. Was jene beiden humoristischen Stücke von Grillparzer betrifft, so ist „Der Zauberflöte zweiter Teil“ nicht etwa, wie man aus dem Titel schliefsen könnte, ein wirklicher zweiter Teil, eine Fortsetzung der Schikanederschen „Zauberflöte“ noch auch eine Vollendung des Goetheschen Fragments, sondern eine satirische Schnurre, die, sowie das zweite Stück „L'hermite en prison“, an persönliche Ereignisse aus dem Leben Grillparzers und seiner Freunde anknüpft. Das erste Stück bezieht sich auf die polizeiliche Auflösung der „Ludlamshöhle“, eines geselligen Vereins, die Grillparzer eine Hausdurchsuchung auf den Hals zog. Dabei sind die Charaktere in drolliger Weise verdreht: Sarastro ist Kanzleisekretär mit 300 Gulden Gehalt; im Tempel der Weisheit hat Monostatos, Edler von Schneeweifs, Mäfsigkeit und Tugend

aufgehoben; Tamino mufs Abschreiberdienste leisten, er hat seine Zauberflöte verloren; der Sprecher mufs schweigen; das „alte Weib“ verkauft an den Strafsenecken Prozessionsordnungen und Firmungsstirnbänder, u. s. w.; am Schlusse führen die Tiere aus der „Zauberflöte“ unter der Leitung des Elefanten, der in schöneren Zeiten Sarastro auf dem Rücken tragen durfte, das bekannte Kinderspiel „Gevatterin, leih' mir die Schere“ auf. Das zweite Stück geht auf die Arretierung des Malers Moritz Daffinger, der wegen nächtlicher Ruhestörung und Wachebeleidigung „sitzen“ mufste und nun wie Papageno nichts als „Hm! hm! hm! hm!“ zu singen hat. Ein Bezug auf Goethes Fragment ist nicht vorhanden.

Obwohl die Widersprüche in Anlage und Charakteren in der „Zauberflöte“ auf Schritt und Tritt mit Händen zu greifen sind, so ist man doch längst darüber hinausgekommen, das Textbuch als abgeschmackt und lächerlich zu verwerfen, abgesehen davon, dafs man ja überhaupt in einer Kunstgattung, in der der Text erst in zweiter Linie in Betracht kommt, wie in der Oper zur Zeit Mozarts, diesen Text mit einem viel niedrigeren Mafsstabe messen mufs als sonst irgendwo in der Litteratur. Jene Widersprüche und Ungereimtheiten waren natürlich auch Goethe ganz klar, und doch fand er das Werk einer Nachahmung würdig, wie er denn selbst einmal den schönen Satz ausgesprochen hat, es gehöre „mehr Bildung dazu, den Wert dieses Opernbuches zu erkennen, als ihn abzuleugnen.“ [1])

---

[1]) W. v. Biedermann, Goethe-Forschungen. Frankfurt a. M. 1879. S. 146.

III.

Inhalt und künstlerischer Charakter des Goetheschen Fragments.

Der Inhalt des Goetheschen Fragments ist durchaus nicht in allen Dingen klar und kann nur annähernd auf Grund von Hypothesen und Vermutungen bestimmt werden, die sich vorwiegend auf das Scenar und auf die in den Paralipomena der Weimarer Ausgabe mitgeteilten Stellen aus noch unausgeführten Scenen, dann aber auch auf die in den bereits ausgeführten Scenen ganz deutliche Charakteristik der einzelnen Personen des Stückes stützen. So wird es vielleicht doch möglich sein, sich ein annäherndes Bild vom Gange der Handlung zu entwerfen und das Stück mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit in seinen Umrissen zu rekonstruieren.

Goethe knüpft unmittelbar an ein Moment der Schikanederschen „Zauberflöte" an. Dort hat sich Monostatos, da er Paminas Liebe nicht erringen kann, auf die Seite ihrer Mutter geschlagen, um als Lohn für die Hilfe, die er ihr leisten will, Paminas Hand zu erlangen. So finden wir ihn jetzt als Anführer einer Schar Mohren siegesbewufst zur Königin zurückkehren, um den versprochenen Lohn zu empfangen; denn er hat auf ihr Geheifs den unglücklichen Eltern Tamino und Pamina ihren neugeborenen Sohn gewaltsam entrissen und in einen goldenen Sarg verschlossen. Aber Monostatos hat sich damit noch nicht den Dank der Königin erworben; denn als er das Kind im Sarge fortschleppen wollte, war der Sarg schwerer und schwerer geworden, so dafs er seine Träger zu Boden zog. Im Entfliehen aber hat Monostatos noch das Siegel der Königin darauf gedrückt, so dafs der Knabe von Menschen-

hand nicht aus seinem goldenen Gefängnisse befreit werden kann. Darauf ist der Sarg wieder federleicht geworden; aber der geheimnisvoll darüber gesprochene Fluch der Königin wirkt fort: wenn die unglücklichen Gatten einander erblicken, so erfaſst sie Wahnsinn; erblicken sie jedoch den Sohn, so stirbt dieser selbst.

Die nächste Scene führt uns gleich diese Verhältnisse näher vor: ein Zug von Frauen, die den Knaben im Sarge umhertragen — denn ruhen darf er nicht, sonst geht er zu Grunde — weicht vor Tamino zurück, damit er den Sohn nicht sehe, während dessen der Chor die verzweiflungsvolle Lage der Eltern schildert.

Ganz nach Art des Parallelismus, in dem Schikaneder Papageno und Papagena Ähnliches erdulden läſst wie Tamino und Pamina, nur in einfacherer, minder pathetischer Weise, bringt uns die folgende Scene die heitere Verdrieſslichkeit Papagenos und Papagenas vor Augen: trotzdem Tamino an Papageno die Flöte und dieser wieder an Papagena sein Glockenspiel verschenkt hat, die ihnen alle möglichen Bequemlichkeiten zum Leben verschaffen, sind sie doch unwillig, weil ihnen die Kinder fehlen, auf die sie sich im ersten Teil so sehr gefreut hatten. Ein unsichtbarer Chor aber tröstet sie und verheiſst ihnen Erfüllung ihrer Wünsche.

Durchaus ernsten Charakter wiederum trägt die nächste Scene: „Tempel. Versammlung der Priester.“ Die Eingeweihten senden alljährlich einen aus ihrer Mitte in die Welt, damit er auf seinen Wanderungen „die erhabene Sprache der Natur, die Töne der bedürftigen Menschheit“ kennen lerne. Der Pilger ist eben von seiner heiligen Wanderschaft zurückgekehrt, und das Los trifft Sarastro, der nicht zaudert, sich dem Gebote der Götter zu unterwerfen; die Krone hat er früher schon an Tamino übergeben, der nun mit „frühzeitiger Weisheit“ an seiner Stelle regiert.

Den Inhalt der beiden folgenden Scenen deutet Goethe selbst nur an; sie sind nicht ausgeführt. Pamina will den goldenen Sarg mit dem Kinde der Sonne widmen; während ihres Gebetes jedoch versinkt das Kästchen vor ihren Augen unter die Erde.

Sarastro, der auf seiner Wanderschaft zu Papageno und Papagena gekommen ist, läfst aus einem mit Blumen bedeckten Nest, in das jene auf sein Geheifs die in der Hütte gefundenen grofsen Eier gelegt haben, durch magische Kräfte Kinder entstehen, zwei Jungen und ein Mädchen, von ganz ähnlichem Aussehen und Charakter wie Papageno und Papagena. Sarastro schickt nun die ganze lustige Familie an den Hof, um das königliche Paar aufzuheitern; denn da Pamina nach dem Versinken des Kästchens ihren Gatten aufgesucht hat, sind beide, wie ihnen angedroht war, in einen wahnsinnartigen periodischen Schlaf gefallen, aus dem sie nur kurze Zeit erwachen, um sich der Verzweiflung zu überlassen. Papageno soll dabei seine Flöte mitnehmen.

Die wohlthuende Wirkung der Zauberflöte wird uns in der nächsten, wieder ausgeführten Scene geschildert: es gelingt Papageno in der That, durch sein Flötenspiel den Schmerz des unglücklichen Elternpaares auf Augenblicke zu lindern. Hierauf bringen Priester Nachricht vom Kinde: es liegt in tiefen Erdgewölben, von Feuer und Wasser umgeben, von Wächtern und wilden Tieren beschützt, gequält und verschmachtend.

Mit dieser Spannung der Situation sollte, wie das Scenar in **H** zeigt, der erste Akt schliefsen.[1])

Der zweite Akt beginnt damit, dafs die Eltern in die unterirdische schauerliche Gruft eindringen, um ihr Kind zu retten. Wie in der ersten „Zauberflöte", durchschreiten sie Feuer und Wasser; da erscheint die Königin der Nacht selbst, um die Eltern abzuwehren; das Kind aber sprengt als Genius den Deckel des Kastens und fliegt davon in dem Augenblicke, als die Wächter nach ihm mit den Spiefsen stofsen.

Bis hierher ist die Handlung ganz klar. Hiermit endigt aber der ausgeführte Teil, und es bleibt somit zur Enträtselung dessen, was folgen sollte, nur die Hilfe des Scenars für den

[1]) Dabei ist Zeile 5 zu „Papagenos" wohl zu ergänzen: „Wohnung." Vgl. die Überschrift der übernächsten Scene im Stück selber. Zeile 1—5 sind mit Bleistift durchstrichen, wahrscheinlich, weil Goethe diese Scenen, als vollständig fertig, im Scenar mitzuteilen für überflüssig hielt. Scene 6 also hielt er noch nicht für ganz ausgeführt. Zeile 11 scheint „des" verlesen für „der".

zweiten Akt. Dasselbe lautet von jener zuletzt besprochenen Scene an:

Kurze Landschaft
Sarastro und Kinder

Tiefe Landschaft
Genius Pamina Tamino
Papagena Monostatos
Papageno Papagena Kinder
Genius wird gefangen
Pamina Tamino die vorigen
Monostatos die vorigen

Nachtscene mit Meteoren
Königin Sarastro
Königin Monostatos
Schlacht
Tamino siegt
Papageno gerüstet

Palast aufgeputzt
Weiber und Kinderspiel
Monostatos unterirdisch
Brand.

Zeughaus
Die überwundenen Priester

Vor allem ergiebt sich als für den dramatischen Fortgang wesentlich, dafs der Genius gefangen wird und in Berührung mit seinen hinzukommenden Eltern kommt. Allerdings, wie das geschieht, ist nicht ganz deutlich, läfst sich aber vielleicht auf folgende Weise erklären: Sarastro hat irgend etwas mit Kindern zu thun, und zwar in der „Landschaft" überschriebenen Scene, also auf seiner heiligen Wanderschaft. Dies können nun keine anderen Kinder sein als die Papagenos und Papagenas; jedenfalls hängt damit zusammen, dafs in der folgenden Scene wieder Papageno und Papagena mit ihren Kindern auftreten und gleich darauf der Genius gefangen wird. Also vielleicht so: Sarastro bedient sich, um den Genius seinen Eltern zurückzubringen, der Kinder, die ja auch erst auf sein Geheifs hin überhaupt entstanden sind; diese spielen etwa mit dem Genius, der an ihrer Gestalt und ihrem seltsamen Federnkostüm

Gefallen findet; Papageno und Papagena kommen dazu und fangen den Genius ein.

Damit hätten die herbeieilenden Eltern ihr Kind wiedererlangt, und Sarastros Aufgabe wäre erfüllt. Aber der Mohr hat seine Schuldigkeit noch nicht gethan. Auch Monostatos spielt in diesem Scenenkomplex eine Rolle und zwar zuerst mit Papagena vor und dann wieder nach dem Einfangen des Genius. Monostatos spielt ja überhaupt im zweiten Teil der „Zauberflöte" eine grofse Rolle, eine gröfsere fast als die Königin der Nacht, als deren Helfershelfer er anfangs auftritt. Er ist es auch, der die Weiber und Kinder in der vorletzten Scene, während sie den Palast aufputzen und zum Empfange des Kindes vorbereiten, durch Brand und Flammen vernichten will (analog den Bestrebungen der Königin, ihrer drei Damen und des Monostatos in der vorletzten Scene der ersten „Zauberflöte"). Die Bezeichnung „Monostatos unterirdisch" und „Brand" deutet dies wohl an.

In der Eingangsscene des Stückes hatte sich Monostatos den Dank der Königin noch nicht erworben, somit noch keinen Anspruch auf Belohnung erlangt; dies zu erreichen, macht er sich aufs neue daran, den Genius in seine Gewalt zu bekommen, und wendet sich dabei spitzfindig an Papagena, das schwatzhafte Frauenzimmer (vgl. die erste „Zauberflöte"), um ihr das Nähere über den Aufenthaltsort des Genius und die von Sarastro getroffenen Vorkehrungen zu dessen Gefangennehmung zu entlocken. Hierher und nicht, wie die Weimarer Ausgabe vermutet, erst zu „Monostatos die vorigen", ist Paralipomenon 6 zu stellen; denn nur bevor der Genius gefangen ist, lassen sich im Munde des heuchlerischen Monostatos die Worte

„Ich mifsgönnt' euch eure Freuden,
Aber ach! bei euren Leiden
Bricht das Herz im Busen mir!"

verstehen. Und damit Papagena zu ihm Vertrauen habe, fügt er bei:

„Lafst mich, lafst mich mit euch gehen,
Denn vielleicht gelingt es mir."

Nachdem er von ihr genug erfahren, schleicht er hinweg oder verbirgt sich, um so mehr, als Papageno mit den Kindern erscheint. Nun wird der Genius durch diese auf die früher er-

wähnte Weise gefangen. Den freudig herbeieilenden Eltern aber tritt Monostatos entgegen: unbehelligt schleppt er nun den Genius, dessen er sich bemächtigt, fort; denn der einzige, dessen Machtgebot ihn daran hätte hindern können, Sarastro, ist nicht dabei, er befindet sich ja auf seiner Wanderung.

Und jetzt hat die Königin in der That allen Grund zu triumphieren (vgl. die bezeichnende Bemerkung „Nachtscene mit Meteoren“); denn das Kind ist jetzt wirklich in ihrer Gewalt. Da tritt ihr nun aber Sarastro in den Weg, und hier sollten offenbar die beiden feindlichen Grundprinzipien Licht und Finsternis in grofsartiger Weise einander entgegengestellt werden. Sarastro verhindert vielleicht in dieser Scene den Tod des Knaben, den die Königin beabsichtigt.

Hierauf meldet sich der gierige Monostatos, um den lange versprochenen Lohn zu empfangen. Ob er ihn erhält oder nicht, ist ungewifs und ist unwichtig; denn der aufs äufserste gespannte Konflikt drängt zur Katastrophe, die mit dem Siege des Lichts über die Finsternis, mit der Niederlage der Königin endigt. Dies steht ganz fest, es heifst ausdrücklich: „Tamino siegt“. Damit ist das Kind endgültig seinen Eltern wieder gewonnen.

Und nun läfst sich das Schema der Handlung folgendermafsen darstellen, und dies zeigt zugleich den Parallelismus mit der ersten „Zauberflöte“. Wie in dieser, so haben jetzt Pamina und Tamino Prüfungen zu bestehen, dort, um mit einander selbst vereinigt zu werden, hier, um ihr von der Königin geraubtes Kind wieder zu erlangen. Diese Prüfungen bestanden in der ersten „Zauberflöte“ zunächst in der Enthaltsamkeit, indem die beiden Liebenden getrennt wurden, dann im Durchschreiten des Feuers und des Wassers. Bei Goethe ist die Reihenfolge die umgekehrte und vom psychologischen Standpunkt einzig zulässige; erst die beiden Prüfungen, die sich auf den Leib beziehen, das furchtlose Durchschreiten von Feuer und Wasser, und dann die seelische Prüfung, die wirkliche Trennung von dem Kinde. Denn, wenn auch der Genius von allem Anfang an den Augen seiner Eltern entzogen ist, so bleibt er doch in ihrer Nähe, in oder unter dem Palaste; erst als die Eltern die ersten beiden schwierigen Wege

zu seiner Erlangung gemacht haben, wird er ihnen ganz entrückt, indem er selbst sich allen, die nach seinem Besitze streben, durch die Flucht entzieht. Diese dritte und schwerste Prüfung besteht eben darin, dafs sie in ihrem Schmerzgefühl ausdauern und nicht die Hoffnung sinken lassen, durch „Sarastros lösend Götterwort" Hilfe zu erlangen. Und in der That müssen wir ein solches Eingreifen des Sarastro zur schliefslichen Lösung auch annehmen. Nur er kann den furchtbaren Fluch der Königin und alle Intriguen zu nichte machen; er ist der einzige, der Rettung schaffen kann (vgl. Vers 156):

„Sarastro nur verschafft dem Hause Frieden",

und er thut es offenbar auch. Durch seinen „Zaubersegen" ist der Sarg mit dem Kinde festgebannt worden; der Fluch der Königin wird durch den Rat der „weisen Männer" (wohl identisch mit Sarastro selbst) eingeschränkt (Vers 148):

„So lang ihr wandelt, lebt das Kind."

Auf sein Geheifs bringt Papageno die Flöte mit nach Hofe, wodurch das Gebot der Königin, dafs die Gatten in Wahnsinn verfallen, wenn sie sich sehen, aufgehoben wird. Wahrscheinlich tritt sein Zauberwort dann auch in Wirksamkeit, wenn die Eltern ihren Sohn endlich nach langen Mühen und Kämpfen erlangt haben, so dafs das Kind trotz des Anblickes der Eltern lebendig bleibt.

Die Bemerkung „Papageno gerüstet" weist darauf hin, dafs dieser selber gar nicht in die Schlacht kommt; denn während er mit seiner Rüstung beschäftigt ist, ist die Schlacht schon zu Gunsten Taminos entschieden. Es dient diese Scene dazu, den bramarbasierenden Charakter Papagenos, den er schon in der ersten „Zauberflöte" zeigt, in der anschaulichsten Weise zu zeichnen; sie hätte, wenn sie ausgeführt worden wäre, gewifs mit zu dem Prächtigsten in der ganzen Dichtung gehört.

Aufserordentlich wirkungsvoll wäre der Kontrast geworden, in welchem die eingeschobene komische Scene „Papageno Papagena Kinder" zu der Tragik der sie umgebenden Scenen steht; denn hierher gehören ohne Zweifel die Verse in Paralipomenon 2, in denen sich die Kinder ihrem Vater Papageno gegenüber prahlerisch der hohen Aufgabe rühmen, die Sarastro ihnen in der Scene „Kurze Landschaft" gestellt hat.

Die gröfste Schwierigkeit macht wohl die letzte Bemerkung der Scenars: „Die überwundenen Priester.“ Eine Besiegung oder Bestrafung der Priester (zu denen ja aufser Sarastro auch Pamina und Tamino gehören) scheint doch nach allem Vorhergehenden ausgeschlossen. An diese Lösung ist gar nicht zu denken.[1]) Vielleicht kommt man der Sache näher, wenn man liest: „Die Überwundenen. Priester.“ Goethe setzt ja in diesen offenbar flüchtig hingeworfenen Scenar keine Punkte oder sonstigen Trennungszeichen; ebensowenig sind grofse und kleine Anfangsbuchstaben in ihrer Verwendung strenge geschieden (vgl. z. B. die Bemerkungen „die vorigen“, nicht „Vorigen“, oder auch die erste Niederschrift der Abschiedsrede Sarastros in **H**). So gelesen nun würde die Scene eine ähnliche Bedeutung haben wie die Schlufsscene der ersten „Zauberflöte“: die Priester (= Sarastro, das königliche Paar und Priester) triumphieren über die gestürzten, überwundenen Feinde (= Königin, Monostatos und Gefolge, Mohren u. s. w.). Für diese Annahme, die zu dem notwendigen, glücklichen Ausgange des Stückes vorzüglich stimmt, spricht aufserdem ein technischer Grund: es ist in der Oper zur Zeit Mozarts Gesetz, dafs am Schlusse die Personen möglichst vollzählig versammelt sind und das Ganze mit einem Tableau mit Chor und Tanz schliefst. Goethe stellt sich streng in diese Tradition: über die Überwundenen, die etwa, wie in der ersten „Zauberflöte,“ in „ewige Nacht“ gestürzt werden, feiern die Eingeweihten und das königliche Paar, das, jetzt mit dem Kinde vereinigt, in den festlich geschmückten Palast einzieht, in der grofsen Schlufsscene den Sieg.

Die Brandlegung des Monostatos scheint von geringerer Bedeutung (Moment der letzten Spannung?), da er blofs die Absicht hat, die mit dem Aufputzen des königlichen Palastes beschäftigten Frauen, also die Dienerschaft, an ihrem Geschäft

[1]) Auch die Vermutung Max Morris' (Goethe-Studien, Berlin 1897, S. 96—104), dafs die Priester sich in Sarastros Abwesenheit vom Lichtprinzip abgewendet hätten und so in die Niederlage der Königin der Nacht mit hineingezogen worden wären, scheint unglaublich, da dieses Abwenden vom Lichte doch vorbereitet und also im Stücke irgendwie zu erkennen sein müfste.

zu hindern, indem er den Palast in Brand steckt. Es würde dies seinen boshaften, hinterlistigen, schadenfrohen Charakter zeigen, der nur immer Unheil stiften will, weil er selber nicht zu Macht und Geltung kommen kann.

Unsere Analyse der Handlung ergiebt also unzweifelhaft, dafs die Eltern für ihre körperlichen und seelischen Opfer und Entsagungen durch die Wiedervereinigung mit ihrem Kinde belohnt werden, trotz aller Ränke der Königin und ihrer Partei, die am Schlusse die gerechte Strafe erleiden. Dies sprechen aufserdem noch mehrere Stellen der Dichtung selber deutlich aus; so Vers 157 ff., 206 f., 495 ff., ferner die Andeutung des Scenars „Tamino siegt", dann die Rede des scheidenden Sarastro zu den versammelten Priestern (vgl. namentlich die erste Fassung in H): einen Mann wie Sarastro konnte Goethe nicht durch den späteren Verlauf der Handlung Lügen strafen.

Ist damit der Grundplan des Dichters festgestellt, so ist die Art und Weise, wie er diesen ausführen wollte, allerdings nicht in allen Punkten durchsichtig; ganz klar dagegen ist, wie er die Charaktere aufgefafst hat, und dies ist wohl vor allem das Wichtigste und Interessanteste, zumal sich aus ihnen hie und da ein Rückschlufs auf ihre Handlungen machen läfst.

Goethe hat die Hauptpersonen aus der Vorlage beibehalten; trotzdem fehlen einige, die im ersten Teile mitunter eine bedeutende Rolle spielen, die drei Damen der Königin und die drei Knaben. Die Familie des königlichen Paares ist um deren Kind (Genius), die Papagenos um die drei Kleinen, zwei Jungen und ein Mädchen, vermehrt. Eine Nebengestalt von einiger Bedeutung ist der Pilger, durch dessen Rückkehr Sarastro im Augenblicke, da man seiner am meisten bedarf, vom Hofe entfernt wird.

Die Charaktere zeigen im grofsen und ganzen die Gestalt, in welcher sie in den letzten Scenen der ersten „Zauberflöte" auftreten; aber sie sind vertieft, einheitlicher gebildet, von den im ersten Teil so auffälligen Widersprüchen befreit.

So bleibt die Priestergemeinde auch hier eine ähnliche Gesellschaft ideal denkender Männer wie im ersten Teil,

in deren „stillen Mauern der Mensch sich selbst und sein Innerstes erforschen lernt.“ Aber wie unendlich tiefer blickt Goethe in dieses Geheimnis als der eitle Reimemacher Schikaneder! Das, was dieser durch engen Anschlufs an die Quellen oder durch Zufall getroffen hat, wobei der mystische Charakter der Freimaurerei und der ägyptischen Einweihungen seinen eigenen unklaren Vorstellungen zu Hilfe kam, das wird bei Goethe zum Ausdrucke des gewaltigen Strebens der höheren Menschheit nach Erkenntnis des wahrhaft Menschlichen und wahrhaft Guten. Goethe braucht nicht mehr den Schleier der Freimaurerei; dadurch, dafs er jene Gedanken von allen irdischen und also beschränkten Einrichtungen loslöste, werden sie nur in desto höhere Sphären erhoben, und es treten uns die Goetheschen Priester, vor allem S a r a s t r o, fast wie überirdische Gestalten entgegen. Der unersättliche und unermüdliche Drang nach Wahrheit und Erkenntnis treibt das durstige Herz fort aus den engen Räumen der Priestergilde, um die Gröfse und Unendlichkeit Gottes, um „die erhabene Sprache der Natur“ kennen zu lernen. Zugleich wird dieses Streben in den Dienst reinster Wohlthätigkeit gestellt, indem die Mühe Sarastros, des Oberhauptes der Priester, einzig darauf ausgeht, den Bedürftigen — das ist in unserem Falle das königliche Elternpaar — zu helfen, ihnen das frühere ungetrübte Glück wieder zu bringen.

Goethe hat hier zugleich der Vorliebe des ganzen achtzehnten Jahrhunderts für solche geheimnisvolle Verbindungen einen neuen Ausdruck verliehen, wie früher im „Wilhelm Meister“ und namentlich in den „Geheimnissen“, wo ganz ähnliche Situationen und Voraussetzungen gegeben werden wie hier: Sarastro trägt deutlich Züge des Humanus an sich; auch das Motiv, dafs der „Bruder“ Markus an die Stelle des scheidenden Humanus tritt, entspricht dem in unserer Dichtung, dafs Tamino für den scheidenden Sarastro die Leitung übernimmt. Auch wird der Charakter des Wohlthäters der Menschheit bei Humanus wie bei Sarastro betont (vgl. Strophe 27 der „Geheimnisse“; dazu Vers 497 f. der „Zauberflöte“).

Sarastro erscheint uns von dem Augenblicke an, wo er

die Priester verläfst, immer idealer und göttlicher. Er bedient sich in seiner hohen Mission als Wohlthäter der bedürftigen Menschheit der Familie Papagenos, um den Genius seinen Eltern zurück zu gewinnen. Die Lehren, die er den auf sein Geheifs hin entstandenen, aus den Eiern hervorgekrochenen Kindern giebt, um den Genius zu fangen, sollten in der Scene „Kurze Landschaft. Sarastro und Kinder", also in der zweiten Scene des zweiten Aktes zu Tage kommen. Hier dürfte wieder die Heranziehung der in der Weimarer Ausgabe mitgeteilten Paralipomena einiges Licht bringen. Die als No. 2 mitgeteilte Stelle gehört hierher. Der Herausgeber unseres Stückes in der Weimarer Ausgabe (A. v. Weilen) stellt sie zu der Scene „Wald und Fels" oder zu „Tiefe Landschaft. — Papageno Papagena Kinder". Das erstere geht wohl nicht an, da von den Lehren Sarastros, auf die sich hier die Kinder berufen (und nur die Kinder können jene Worte sprechen), früher nichts gesagt ist und nichts gesagt sein kann, weil Sarastro mit den Kindern in gar keiner früheren Scene zusammengekommen ist; sie entstehen ja erst in dieser Scene. Und es ist doch kaum anzunehmen, dafs die Kinder, wie überirdische Wesen, schon von Haus aus die Weisheit besäfsen, dafs sie nur Werkzeuge in der Hand Sarastros seien; wozu hätte denn dann Goethe die Scene „Sarastro und Kinder" eigens eingeschoben, sogar mit besonderer Dekoration „Kurze Landschaft", die gerade auf eine engere, vertraulichere Besprechung Sarastros mit den Kindern deutet? Es ist also die zweite Vermutung der Weimarer Ausgabe anzunehmen, dafs diese Stelle zu der Scene gehört, wo Papageno, Papagena und die Kinder zusammentreffen, unmittelbar bevor der Genius gefangen wird. Und da können sich die Kinder nun ganz gut auf die Lehren, die Sarastro ihnen in der vorausgehenden Scene („Kurze Landschaft. Sarastro und Kinder") gegeben hat, berufen. Auch nicht ohne Absicht ist ja Sarastro bei diesen Lehren mit den Kindern allein; sie sind seine Geschöpfe, zu seinem Zweck geschaffen, und stehen selbst zu ihren Eltern in loserer Verbindung als zu ihm. Diese Vermutung wird durch die Worte der Kinder selbst gekräftigt. Denn offenbar gehören die Verse

„Dich mögen deine Federn schmücken,
Dich mag ein Becher Wein beglücken,
Allein wir müssen edler sein“

den Kindern in den Mund. Sie sind sich ihrer hohen Aufgabe bewufst und prahlen damit in selbstgefälliger Weise. Sie empfinden, dafs sie etwas Höheres sind als ihr Vater Papageno: Du magst dich über deine Federn und den Wein freuen; wir aber, wir haben etwas Wichtigeres auf der Welt zu thun. Darauf Papageno, dem es seiner behaglich-komischen Natur wegen gar nicht einfällt, sich zu ärgern, sondern der selber dadurch heiter gestimmt wird:

„Das ist doch ganz gewifs zum Lachen:
Ich soll noch Komplimente machen;
Die Buben wollen Herren sein.“

Darauf wieder die Kinder, den Vorwurf Papagenos abweisend:

„Wir folgen nur Sarastros Lehren,
Als Vater ewig dich zu ehren.“

Und nun wieder Papageno oder vielleicht Papagena, vermittelnd und zugebend:

„Da[1]) folget nur Sarastros Lehren:
Es werden euch die Menschen ehren,
Ihr werdet wohl gelitten sein.“

Die Wiedergewinnung des Genius ist Sarastros Hauptaufgabe für das Stück. Aber auch sonst sucht er das Los der tiefbekümmerten Eltern zu mildern, wie die Analyse der Handlung gezeigt hat. Er ist in allem und jedem der unentbehrliche, stets auf Hilfe für die Bedrängten bedachte Wohlthäter, bei dessen Abschied die Priester selbst in Klagen ausbrechen. Er aber prophezeit in einer grofsartigen Abschiedsrede[2]) den guten Ausgang und richtet so ihren Mut wieder auf. Sarastro verkörpert uns also gegenüber den in ihrem Fanatismus nahezu erstarrten, durchaus unsinnlichen, rein idealen Priestern der ersten „Zauberflöte“ die reale An-

[1]) Vielleicht verlesen für „Ja!“ (Vorschlag Minors; mündlich); vgl. Paralip. 8: „Ja, und die Scherze“; Par. 9: „Ja, sie fanden sich im Nest“; Par. 10: „Ja, in der geheimen Qual“.

[2]) Die erste Niederschrift dieser Rede in **H** verrät ihrem ganzen Charakter nach den Einflufs der Abschiedsrede Christi an die Jünger. Vgl. auch die Worte Egmonts zu Ferdinand im Kerker, Weimarer Ausgabe VIII, 300: „Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns . . .“

wendung dieser humanitären Gesinnungen und Bestrebungen, indem er sie der Menschheit im allgemeinen und dem königlichen Paare im besonderen zu gute kommen läfst. Dort überwacht er blofs die Prüfungen der beiden Liebenden als ein hoch über ihnen Stehender; hier ist er geradezu für sie thätig und mufs selbst auf Mittel sinnen und diese dann verwirklichen, um sie zum Ziele zu führen.

Eine ähnliche Vertiefung liefse sich sehr leicht bis ins einzelne an allen Charakteren des so gesteigerten Stückes zeigen. Pamina hat nichts mehr von der kindlichen Anlage, die sie im ersten Teil aufweist; sie ist jetzt die durch den Schmerz um den Verlust ihres einzigen Kindes gequälte Mutter, die nach dem Gatten seufzt, von dem sie getrennt ist, und um den Knaben jammert, der ihr entrissen ist. Aber sie trägt ihr grofses Leid still, wie denn überhaupt die ganze Lage des Paares mehr mit sanften, milden Farben gemalt ist, wohl in bewufstem Gegensatze zu der mafslosen, sprühenden Wut der Königin („Schlängelt, ihr Blitze,“ u. s. w.). Doch fehlen auch bei Pamina leidenschaftliche Accente nicht, in denen ihr Schmerz in lauten Klagen sich zu erkennen giebt. So in der Scene, wo vor ihren Augen das Kind mit dem Kästchen versinkt, oder, als sie erfährt, dafs Sarastro, der einzige, der helfen kann, von den Priestern fortgezogen ist; dies ist angedeutet in No. 5 der Paralipomena, zu „Ein feierlicher Zug“ gehörig.[1]) Die beiden ersten Zeilen gehören Pamina an, die von Sarastro Hilfe erhofft; dieser aber ist, wie die Priester ihr sagen, fort. Und nun bricht ihre ganze Verzweiflung in den Worten aus:

„Kann (ich)[2]) auf euch, ihr Götter, hoffen,
Wenn ihr die Weisheit uns entzieht?“

Aber diese Verzweiflung hält nicht an; Pamina beruhigt sich allmählich wieder bei dem Gedanken, dafs es ihrer treuen Liebe doch gelingen müsse, mit ihrem Kinde wieder vereint zu werden, und ihre Zuversicht spricht sich aus in den Worten:

„Und Menschenlieb' und Menschenkräfte
Sind mehr als alle Zauberei.“

---

[1]) Schon aus einem rein äufserlichen Grund, da nur in dieser Scene Pamina mit den Priestern zusammenkommt.

[2]) Wohl zu ergänzen.

Es ist wieder jener milde Zug in ihrer Charakterzeichnung; sie ist überzeugt, dafs es gar nicht anders sein kann, als dafs ihr Gebet erhört werde:

„Nein, durch keine Zaubereien
Darf die Liebe sich entweihen,
Und der Talisman ist hier.“

Obwohl nun, was gewifs sehr zu beklagen ist, Goethe gerade von den Pamina-Scenen keine einzige ausgeführt hat, so können wir uns doch aus jenen abgerissenen, flüchtig hingeworfenen Worten ein annäherndes Bild von dieser unstreitig schönsten Gestalt des ganzen Stückes machen. Denn gewifs hat Goethe an der Zeichnung der Pamina mit gröfserer Liebe gearbeitet als an der Taminos, und es ist vielleicht nicht blofs Zufall, dafs Paminas Name im Scenar immer und oft auch im Text vor dem Taminos genannt wird, wo beide gemeinsam auftreten. So wird namentlich in der Scene, wo Papagenos Flötenspiel die Eltern von ihrem Wahnsinn auf Augenblicke befreit, Paminas an erster Stelle gedacht; sehr begreiflich, da ihr die Trennung von dem Kinde naturnotwendig näher gehen und auf sie als Mutter unmittelbarer wirken mufs als auf Tamino, den Vater. In der Scene dagegen, wo sie durch Überwindung der äufserlichen Gefahr, des Feuers und Wassers, zu ihrem Kinde zu gelangen suchen, da schreitet naturgemäfs der Mann, Tamino, voran. Der Charakter Taminos selbst ist durch den Gegensatz des leidenden Vaters auf der einen, des Priesters und Königs der Eingeweihten, der seine Pflicht nicht erfüllen kann, auf der andern Seite gespalten. Dieses doppelte Wesen seiner Anlage läfst seine Gestalt immer unvollkommen erscheinen, im Gegensatze namentlich zu der einheitlichen, harmonischen Figur der Pamina. Jener weiche Zug, die milde Sanftmut und stille Ergebenheit, die uns an Pamina so wohl gefällt, mufs notwendigerweise bei Tamino, dem Manne, als Schwäche erscheinen. Übrigens ist diese Schwäche Taminos wohl auch teilweise der fragmentarischen Gestalt des ganzen Stückes und seiner Charaktere zuzuschreiben, die eine abschliefsende Beurteilung nicht zuläfst. In der Schlacht war Tamino gewifs seine Heldenrolle zugedacht.

Eine der interessantesten Gestalten des ganzen Stückes

ist die Königin der Nacht. Sie vertritt, wie im ersten Teil, das böse Prinzip; nur ist sie mehr ausgeglichen, einheitlicher gezeichnet, zugleich wiederum in eine königliche Sphäre erhoben, nicht mehr die bloſse Partnerin des niedrigen Monostatos wie bei Schikaneder, sondern eine imposant-gefährliche Erscheinung, eine wahrhafte Königin der Nacht. Monostatos darf es jetzt nicht mehr wagen, ihr die Bedingungen vorzuschreiben, unter denen er ihr helfen will; er zittert jetzt vor ihr und fällt vor ihrer Erscheinung ebenso betäubt zu Boden wie seine Mohren. Die beleidigte Mutter des ersten Teils hat sie ganz abgestreift,[1]) ihr ganzes Wesen ist Haſs und Wut; aber auffälligerweise nicht so sehr gegen Sarastro und dessen Priester richtet sich ihr rachsüchtiges Streben als vielmehr gegen das königliche Paar, Pamina und Tamino: deren harmloses Glück zu zerstören, ist ihr Trachten in dem zweiten Teil der „Zauberflöte.“ Diese Abweichung vom ersten Teil hat Max Morris[2]) erkannt und in feiner psychologischer Weise auf persönliche Verhältnisse des Dichters ausgedeutet. Das Ergebnis, zu dem ihn seine Untersuchung führt, ist zugleich eine neue Bestätigung unserer Erfahrung über den engen Zusammenhang von Goethes Dichtungen mit dem Erlebten. Die Königin der Nacht ist demnach eine Hypostase der Frau von Stein, die sich in ähnlichen Empfindungen und kleinen Äuſserungen des Hasses gegen Goethe und Christiane erging. Namentlich bezeichnend ist die

---

[1]) Die einzige Andeutung darauf, in den Worten, die sie ursprünglich sprechen sollte, Vers 25—29:

„Wer wagt es ohne Grauen
Das Angesicht der Königin zu schauen,
Die tiefen Schmerz in ihrem Busen trägt?“

hat Goethe später geändert:

„Wer ruft mich an?
Wer wagt's mit mir zu sprechen?
Wer diese Stille kühn zu unterbrechen?
Ich höre nichts — so bin ich denn allein!
Die Welt verstummt um mich, so soll es sein!“

Der Unterschied ist groſs: nicht ihr Schmerz soll ungestört bleiben, sondern die schauerliche, finstere Stille ihrer Umgebung, in der sie sich wohl fühlt, und die ihrem Charakter angemessen ist (im offenbaren Gegensatze zu dem freudigen, hellen, thätigen Sichrühren der Priester).

[2]) a. a. O., S. 96—104.

Teilnahmslosigkeit, mit der sie über den Tod von Goethes Kind (November 1795) hinweggeht: „Er hat wieder ein Faulconbridgen taufen lassen, und es ist gestern wieder gestorben.“ Ihre Dichtung „Dido,“ worin sie dem Schmerze über die Untreue des Geliebten poetischen Ausdruck verlieh, war 1794 entstanden; die poetische Antwort darauf giebt „Der zweite Teil der Zauberflöte.“[1]) Auf diese „stille, unverfängliche Rache“ Goethes spielt offenbar Knebel an, wenn er am 8. Dezember 1801[2]) an Böttiger schreibt: „Goethe hat in seinem zweiten Teil der Zauberflöte feine und stechende Hieroglyphen gemalt.“

Wie starke Empfindungen Goethe der Königin der Nacht unterlegte, zeigt sich an mehreren Stellen, so in der Scene, wo sogar Feuer und Wasser vor dem Schmerz der Eltern zurückweichen, während die Königin erbarmungslos und taub bleibt. Ähnlich im Anfang des Fragments (Vers 68), wenn Monostatos erzählen will, wie er das Kind geraubt hat. Er hat den Namen noch nicht genannt, als sie ihn hastig unterbricht:

„Ihr neugeborner Sohn, ist er in meinen Händen?“

Sie kann es gar nicht erwarten, ihren Hafs erfüllt zu sehen, und anstatt ruhig zu fragen: „Ist ihr neugeborner Sohn in meinen Händen?“ ist das erste, was sie hervorstöfst: „Ihr neugeborner Sohn“ — Pause — „ist er in meinen Händen?“ Diese Umstellung der Worte, die hier wohl nicht nur aus metrischen Gründen stattfindet, giebt ihrer Frage einen hastigen, sich selbst überstürzenden Ausdruck. Und später, Vers 105, will sie gleich Monostatos und die übrigen Diener mit ihrem Fluche treffen, da sie erfährt, dafs ihre Rache noch nicht ganz erfüllt ist.

Monostatos, der schon im ersten Teil seine Rolle als feiger Überläufer gespielt hat, ist auch jetzt kein besonderer

---

[1]) Nur möchte ich nicht, wie Morris, diese persönlichen Erlebnisse als den letzten und stärksten, den treibenden Beweggrund zur Abfassung des Fragments ansehen; denn sicherlich haben Goethe die anfangs erwähnten Gründe, vor allem die Bühnenwirksamkeit der ersten „Zauberflöte“ und ihre Beliebtheit beim Publikum, mehr angeregt, und die Gestalt der Königin der Nacht bekam durch diese Berührung mit der Frau von Stein nur ein bestimmteres, für uns interessantes Gepräge.

[2]) v. Biedermann, Goethe-Forschungen, S. 146 ff.

Held. Er flieht vor dem Banne Sarastros, ohne den Auftrag der Königin ausgeführt zu haben. Trotzdem nennt er sich prahlerisch ihren Getreuen, ihren Freund, ihren Geliebten, ja sogar ihren „künft'gen Gatten“ (Vers 21), ohne dafs aber seine mächtige Gebieterin wohl je daran denken dürfte, ihm ihre Hand zu reichen; er ist ihr Diener, ihr Knecht, wie er sich selbst, Vers 127, heifst.

Für seinen Charakter ist bezeichnend (vorausgesetzt, dafs unsere Deutung der betreffenden Scene richtig ist), dafs er sich hinterlistig und schmeichelnd an Papagena heranmacht, um aus ihr etwas herauszubekommen, was ihm bei seiner Absicht, den Genius zu rauben, helfen könnte. Vielleicht belästigt er auch sie dabei mit Liebesanträgen, wie einst Pamina und die Königin. Seine ganze Bosheit zeigt die vorletzte Scene, wo er die an der festlichen Ausschmückung des Palastes beschäftigten Frauen und Dienerinnen in die Luft sprengen will. Dies thut er gewifs nicht im Auftrage der Königin, die es ihm etwa in der Scene „Königin Monostatos“ aufgetragen hätte, sondern hierin trennen sich wohl die Wege der beiden; eine so gemeine Art der Rache pafst nicht zu dem Charakter der Königin, nach der — man kann sagen — Veredlung, die er bei Goethe erfahren hat. Sehr gut aber stimmt ein solches hinterlistiges, aus reinem Neid entspringendes, boshaftes Beginnen zum Charakter des Monostatos, den wir uns als leidenschaftliche, feurige, vielleicht sogar teuflische Natur zu denken haben. Vielleicht beziehen sich seine „Feuerhände“ darauf (Vers 91), obwohl der Ausdruck „Mit Feuerhand ergreif' ich es geschwind“ möglicherweise auch blofs das hastige Danachgreifen bezeichnen will. Im Vergleiche zur Schikanederschen „Zauberflöte“ hat also Monostatos hier eine gröfsere Rolle; alles, was an Intriguen im Stück ausgeführt wird, geschieht durch seine Hand.

War bei Schikaneder infolge der unbefangenen natürlichen Anlage Paminas noch eine Annäherung, eine gewisse Verwandtschaft mit der ebenfalls unbefangenen, naiven, aber mehr gutmütig-beschränkten Gestalt des Papageno (und also auch der Papagena) vorhanden, so fällt diese ganz weg im zweiten Teil der „Zauberflöte“, wo Papageno und Papa-

gena sich zu einem Paar reiner Naturmenschen, unbefangener, naiv geniefsender Wesen ausgebildet haben, die sich ihres Lebens freuen, wenig um Arbeiten kümmern und dennoch vom ersten Augenblicke ihres Auftretens an durch die heitere Verdriefslichkeit, mit der sie sich über das Ausbleiben der Kinder gegenseitig Vorwürfe machen, und durch die unbefangenen heiteren Späfse, mit denen sie trotz der ungemein tragischen Situation bei Hofe durchzudringen suchen, unsere Teilnahme dauernd fesseln. Diese Absonderung von den übrigen Gestalten des Stückes erreichte Goethe namentlich, indem er auf sie das Motiv des Schlaraffenlandes anwendete, was ja nahe lag, da die Bedingungen für eine derartige, alle leiblichen Sorgen überflüssig machende Existenz schon in dem sinnlichen, genufssüchtigen Charakter Papagenos vorhanden waren. Auch hier sehen wir, wie Goethe ein von Schikaneder nur gestreiftes Motiv zu selbständiger Ausbildung zu verwerten und doch der Gesamthandlung unterzuordnen verstand, sodafs der Flufs der Handlung nicht im geringsten unterbrochen, dagegen das Stück um ein anziehendes, in sich selbst abgeschlossenes, idyllisches Bild bereichert wurde. Schon das Lokal ist durchaus schlaraffenmäfsig: ein abgeschiedener Teil des Waldes mit einer Hütte, an der einen Seite derselben ein goldener Wasserfall mit einer Weinquelle, an der anderen ein Vogelherd. Zur Speise fliegen ihnen die gebratenen Tauben ins Maul, die Hasen laufen gespickt auf ihren Tisch (Vers 243 ff.). Mit Hilfe von Flöte und Glockenspiel locken sie allerhand Tiere herbei, aus denen sie sich dann die schmackhaftesten aussuchen.

Die Verbindung dieser episodenhaften Idylle mit der Haupthandlung geschieht, wie erwähnt, durch Sarastro, der sich der lustigen Familie bedient, um dem königlichen Paar Erleichterung zu schaffen. Wie wichtig Goethe dieser komische Teil war, beweist der Titel „komisch-heroisches Singspiel", den er dem Stück in einem Briefe an Zelter (1800) giebt. Es wird dadurch dem ernsten Teile der Handlung der komische als vollkommen gleichberechtigt an die Seite gestellt; immer aber ist durch die angedeutete Verbindung das künstlerische Ebenmafs hergestellt, indem die komische Handlung in den Dienst der ernsten tritt.

Der Charakter des Spafsmachers ist auch dem Goetheschen Papageno eigen; freilich zeigen diese Späfse bei Goethe einen viel ursprünglicheren, echteren, herzgewinnendern Humor als bei Schikaneder, dem es blofs auf die Belustigung des Publikums dabei ankam. Ebenso behält Papageno natürlich seine Falstaffnatur aus dem ersten Teile bei. Der Zug des miles gloriosus sollte in „Papageno gerüstet“ zur Anschauung kommen; hierher gehört unzweifelhaft Paralipomenon 4:

„Die guten Herren siegen,
Doch fällt auch mancher Mann.
O, könnt' ich jetzt doch fliegen,
Da ich nur hüpfen kann!

Dem herrlichsten Exempel
Nicht stets zu folgen gut.“

Papageno wünscht sich (offenbar in Bezug auf sein Federnkostüm), nun auch wirklich fliegen zu können, um so der Gefahr zu entgehen, indem er bedenkt, dafs es doch nicht immer gut sei, dem „herrlichsten Exempel“ (d. h. dem tapferen Tamino) zu folgen; denn man kann dabei leicht in Gefahr kommen, das Leben zu verlieren. Die ganze Stelle entspricht übrigens den feigen Worten Papagenos in der ersten „Zauberflöte“:

„O, wär' ich eine Maus,
Wie wollt' ich mich verstecken!
Wär' ich so klein wie Schnecken,
So kröch' ich in mein Haus.“

Papageno zur Seite steht Papagena. Auch sie ist ein naives, nach nichts Höherem strebendes, blofs auf die Laune des Augenblicks achtendes Naturkind; sie ist fast dieselbe geblieben wie in der ersten „Zauberflöte“, da ihr Charakter dort schon fertig war und nicht die Veränderung durchzumachen hatte, wie die anderen Gestalten. Ein neuer Zug ist nur, falls unsere Deutung des Scenars das Richtige trifft, ihre Leichtgläubigkeit und Schwatzhaftigkeit gegenüber Monostatos, die den neuerlichen Verlust des Genius mit verschuldet. Papageno und Papagena bilden in der That ein köstliches Paar, das mit seinem nie versiegenden Humor selbst in den Scenen der höchsten und ergreifendsten Tragik uns ein Lächeln abnötigt. Man denke an die Scene im Palast, wo

Papageno durch sein Flötenspiel den Schmerz der Eltern lindern soll; wie köstlich klingt sein vorwurfsvoller Ausruf, als sie ihn nicht einen Augenblick aussetzen lassen und er sich beinahe verschnauft (Vers 679 f.):

„Lafst mich nur zu Atem kommen!
Denn er bleibt mir wahrlich aus.“

Eine der schönsten von den heiteren Scenen wäre unzweifelhaft die geworden, wo aus den Eiern, die sie auf den Vogelherd legen, die Kinder heraushüpfen; die Verse des Paralipomenon 9 sind von dieser Scene („Wald und Fels. Papagenos Wohnung“) nicht zu trennen und sind offenbar als Duett zwischen Papageno und Papagena gedacht (vgl. die beiden parallelen Verse 3 und 4). Äufserst komisch wirkt die Verwunderung und das Staunen, sowie die gegenseitigen Vorwürfe über die Herkunft der Eier:

„Diese Eier, welches Fest!
Ja, sie fanden sich im Nest.
Sind's wohl Papagenos Eier?
Sind's wohl Papagenas Eier?
Schwur ich bei der Hochzeit
Dir nicht ewig treu zu . . .“[1])

Dieses idyllische, selbstgefällige, zufriedene Treiben des Paares wird erhöht durch die drei Kinder, zwei Jungen und ein Mädchen.[2]) Ihre geheimnisvolle Entstehung aus den Eiern, die auf den mit Blumen bedeckten Vogelherd gelegt und daselbst bis zum Aufspringen erwärmt wurden (Motiv der künstlich erzeugten Menschen; Homunculus), und von denen Papageno sagt, dafs er den Vogel nicht kennt, der sie gelegt hat (Vers 531), das erste Betragen der Kinder, ihr Erscheinen bei Hofe, die Lehren, die Sarastro ihnen giebt, ihre Beihilfe beim Einfangen des Genius, das alles müfste zu köstlichen Scherzen Anlafs gegeben haben. Dabei sind die Kinder ganz vortrefflich charakteristisch unterschieden in der Schilderung,

[1]) Das Paralipomenon bricht hier ab.

[2]) Diese haben selbstverständlich mit den „vielen kleinen Papagenos und Papagenas“ aus der Oper „Das Labyrinth“ (vgl. oben S. 40) nichts zu thun. Sie fügen sich auch in das Schema der Fortsetzung als Papagenos Kinder viel besser denn als seine Geschwister (wie in jener Oper). In der ersten „Zauberflöte“ haben sich er und Papagena auf die Kleinen gefreut; jetzt sind diese wirklich da.

die die Eltern selbst von ihnen geben in dem Gegenstück zu Papagenos Vogelstellerlied aus der ersten „Zauberflöte", dem drolligen Liede „Von allen schönen Waren", das ja zu den ältesten Teilen der Dichtung überhaupt gehört. Da wird bei dem ersten Jungen seine grofse leibliche Gewandtheit betont, während der zweite, kleinere vielmehr durch stillere Eigenschaften, namentlich durch Bedachtsamkeit ausgezeichnet ist. Seine Verschmitztheit ist vermutlich nicht ohne Grund (Vers 584 f.) angedeutet; denn diese wird wohl beim Einfangen des Genius besondere Dienste geleistet haben. Diesen beiden Buben steht das Mädchen mit seinem reizenden, zierlichen Äufseren gegenüber, die durch ihre Koketterie sich als die echte Tochter ihrer Mutter zeigt. Auch heifst es von ihr, dafs sie „unsre Liebe zu nutzen" versteht; auch dieser kleine, feine Zug kann bei der Gewinnung des Genius verwendet worden sein, indem ihn ihre zierliche, feine Gestalt anlockt, so wie Euphorion, mit dem der Genius überhaupt viel Ähnlichkeit hat, durch das wildeste Mädchen zum Tanze angelockt wird („Schlepp' ich her die derbe Kleine"). Es heifst auch von den Kindern „Sie lieben sich das Neue", was eine direkte Anspielung auf die durchaus ungewöhnliche Gestalt des Genius sein kann.

„Doch über ihre Treue
Verlangt nicht Brief und Siegel:
Sie haben alle Flügel."

Das geht wohl auf ihre Flatterhaftigkeit, die ja bis zu einem gewissen Grade der ganzen Familie anhaftet. Oder sollte damit ein Zug angedeutet sein, ähnlich wie im „Faust" sich das von Euphorion (Genius) herbeigeschleppte Mädchen in die Lüfte aufschwingt und ihn zurückläfst? — Jedenfalls sind die Beziehungen auf den Genius in jenem Liede ganz deutlich. An dem „Weiber- und Kinderspiel" war gewifs auch die Familie Papagenos hervorragend beteiligt, sowie ja auch in der ersten „Zauberflöte" die vorletzte Scene den Scherzen des lustigen Paares gewidmet ist.

Was nun den Genius selbst betrifft, so bedeutet diese halb märchenhafte, halb mystisch-geheimnisvolle Luftgestalt, die vor körperlicher Berührung entflieht, bei dem symbolischen

Gehalt aller Charaktere dieses Stückes wohl den reinen Geist, den kein Sterblicher berühren darf, mit Ausnahme derer, die nach Überwindung schwerer Prüfungen dazu gereinigt sind; erst dann sind die Eltern würdig, das höchste irdische Gut, verkörpert durch den Besitz des Genius, des höchststrebenden Geistes, der ihnen wiederum als ihr Kind doch von Natur aus bestimmt ist, zu besitzen. Die nähere Ausführung dieser Gestalt ist in den fertigen Scenen zu wenig deutlich; aber die Übereinstimmungen, die sich im Wesen und in den Worten, die dem Genius in den Mund gelegt werden, mit Euphorion zeigen, legen es nahe, an eine ähnliche Gestalt zu denken. An beiden ist vor allem charakteristisch die symbolische Bedeutung (daher hier auch der allgemein typische Name: der Genius), das Hochstrebende: leuchtend erheben sich beide in die Luft und entziehen sich denen, die ihnen nachstreben; in beiden Fällen sind dies die eigenen Eltern. Die Abweichung scheint darin zu liegen, dafs, während Euphorion an seinem hohen Streben zu Grunde geht, hier alles in glückliche Harmonie sich auflöst, indem die Eltern schliefslich mit dem Kinde vereinigt werden. Dabei scheint der Knabe, wie früher erwähnt, durch die Kinder Papagenos und Papagenas (vgl. die „Scherze“ in Paralipomenon 8), namentlich aber durch den Reiz des Mädchens angelockt zu werden, sowie Euphorion durch seine „derbe Kleine“.

Vorher kommt der Genius in der Scene „Tiefe Landschaft. Genius Pamina Tamino“ mit seinen Eltern zusammen, wie Euphorion mit Faust und Helena, und die Gespräche, die sie führen, dürften in gleicher Weise darauf ausgegangen sein, das Kind vor zu kühnem Fluge zu warnen oder vielleicht zu mahnen, hübsch in der Nähe der Eltern zu bleiben. Die Worte (Paralipomenon 3):

„Es machen brave Kinder
Die Eltern brav und gut“

wären wohl auch als Mahnung im Munde der Eltern oder des Chors gegenüber dem Genius den mahnenden Worten Faustens, Helenas und des Chors an die Seite zu stellen.

Die übrigen Personen sind von geringerer Bedeutung für das Stück. Der S p r e c h e r, dessen Bezeichnung Goethe zu-

gleich mit seinen Funktionen aus der Schikanederschen „Zauberflöte“ übernommen hat, ist hauptsächlich der Vertreter der Priester in den Wechselreden mit Sarastro; neben ihm erscheint der Pilger, durch dessen Rückkehr Sarastro im wichtigen Augenblicke seinen königlichen Freunden entzogen wird. Im unterirdischen Gewölbe stehen, den Geharnischten bei Schikaneder entsprechend, die beiden Wächter vor dem Kästchen. Die Wechselgespräche der unbeweglich, starr dastehenden oder vielmehr lehnenden und zu schlafen scheinenden Wächter haben eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Wechselreden der drei Könige mit dem Alten im Märchen von der schönen Lilie, worauf schon Max Morris (a. a. O.) aufmerksam gemacht hat. Nur sollten auch die vorhergehenden Wechselreden zum Vergleiche herangezogen werden, deren Übereinstimmung mit denen der „Zauberflöte“ vielleicht noch deutlicher ist:

Der goldene König: „Warum kommst du, da wir Licht haben?“
Der Alte: „Ihr wisst, dafs ich das Dunkle nicht erleuchten darf.“
Der silberne König: „Endigt sich mein Reich?“
Der Alte: „Spät oder nie.“
Der eherne König: „Wann werde ich aufstehen?“
Der Alte: „Bald.“

Auch an die Mütter im zweiten Teil des „Faust“ hat Max Morris erinnert.

Das Zauber- und Märchenhafte ist, wie im Lulu-Märchen und in der ersten „Zauberflöte“, so auch in der Goetheschen Fortsetzung stark vertreten, und wieder erkennen wir hier den gröfseren Dichter; während Liebeskind und Schikaneder dieses Element blofs als Mittel für ein märchengemäfses Kolorit, also ganz äufserlich, anwenden, stellt Goethe auch dieses in den Dienst seiner Personen und Situationen. So wird von der Kraft der Zauberflöte Gebrauch gemacht, um die Schmerzen des Elternpaares zu mildern. Die Eltern erwachen auf den Ton der Flöte; sobald Papageno aber absetzt, kehrt ihr Schmerz zurück. Wahrscheinlich sollte das Durchschreiten der Feuer- und Wasserhöhle auch unter dem Klang der Flöte stattfinden. Andrerseits bedient sich die Familie Papagenos der Flöte zu ihrem Schlaraffenleben im Walde,

ebenso wie des Glockenspiels; und vielleicht sollte die Zauberkraft gerade dieses Instruments beim Einfangen des Genius verwendet werden, indem etwa die kleinen Papagenos darauf spielten.

Der Märchenspuk mit wilden Tieren spielt in den heiteren Scenen eine grofse Rolle; die Löwen im unterirdischen Gewölbe entsprechen durchaus der Situation.

Ebenso natürlich ist, dafs die Königin der Nacht nicht nur unter Donner und Blitz auftritt und abgeht, sondern sogar die Erscheinungen des Nachthimmels, Meteore, Kometen, Lichtballen, Elmsfeuer u. dgl., die Ausbrüche ihrer Leidenschaft, sei es Zorn oder das Wonnegefühl befriedigter Rache, begleiten.

Wie oft die Handlung durch das Eingreifen von Zauberinstrumenten oder Zaubersprüchen gehemmt oder fortgeführt wird, hat die Analyse des Inhalts gezeigt. Hierher gehört auch der schwerer werdende Sarg mit dem Kinde und der Krystall, dessen bewahrte Helle anzeigt, dafs sein Träger auf der heiligen Wanderschaft rein geblieben ist.

Auch einige freimaurerische Anspielungen finden sich im Stücke, obwohl sie, wie erwähnt, im Vergleich zur ersten „Zauberflöte" bedeutend zurücktreten. So spricht Monostatos (Vers 125) von dem „brüderlichen Orden, der, still in sich gekehrt, die Weisheit lehrt und lernt"; die Schlagworte der Freimaurerei kehren wieder, Wahrheit, Weisheit und Humanität werden betont, die allgemeinen Bezeichnungen „Bruder", „Sprecher" stellen sich wieder ein, vermehrt um den „Pilger". Auch werden Vorträge zur Erbauung der Brüder gehalten (Vers 387 ff.). Hierher gehören dann auch die Wechselreden der Wächter. Die Worte:

„Recht zu handeln,
Grad zu wandeln"

sollen ein freimaurerischer Spruch sein.[1]) Ferner dreht sich ja der ganze Inhalt des Stückes in symbolischer Weise um den Gegensatz von Licht und Nacht. Man vergleiche Sarastros Abschiedsrede in der ersten Fassung; auch Papagenos Ausruf (Vers 305 f.) ist bezeichnend:

---

[1]) v. Biedermann, Goethe-Forschungen, S. 146 ff.

„Lafs, o grofser Geist des Lichts!
Unsre Jagd gelingen.“

So sagt auch Monostatos beim Anruf der Königin der Nacht: „Die du .... zum Trutz der stolzen Lichter thronest“ (Vers 20); vgl. dazu übrigens Faust, I, 1351 f.:

„Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht.“

Schon in der Schikanederschen „Zauberflöte“ hatte der Chor einen hervorragenden Anteil an der Entwicklung der dramatischen Handlung. In weit höherem Grade noch ist dies in Goethes Fortsetzung der Fall, wo der Chor nicht mehr blofs als das Mittel zum Ausdruck allgemeiner Gefühle und Stimmungen des teilnehmenden Publikums gedacht ist, sondern gleichsam als selbständige Person des Stückes für sich seinen Anteil an dem Fortgange der Handlung hat, sei es auf der Bühne gleichsam als eine Masse Gleichgesinnter, einem und demselben Prinzip Dienender, wie der Chor der Sklaven des Monostatos oder der Chor der Priester, sei es hinter der Bühne als Ausdruck der geheimnisvoll wirkenden, überirdischen Mächte, in deren höchstem Rate der Ausgang des Stückes gewissermafsen unabänderlich vorausbestimmt ist.

Goethe hat den historischen Faden zu dieser Fortbildung selbst an die Hand gegeben durch den Verweis auf den Chor der älteren griechischen Tragödie, dessen Verwendung für die Handlung ihm beim zweiten Teil der „Zauberflöte“ wie bei den „Danaiden“ vor Augen stand.

In der attischen Tragödie hatte der Chor anfangs blofs die Aufgabe, die Handlung mit Betrachtungen zu begleiten, das lyrische Element im Gegensatz zum dramatischen der Handlung selbst zu vertreten, also gewissermafsen einen Ruhepunkt zu bilden. Allmählich aber erlangte er doch auch schon in der Antike Anteil am Fortgange des Stückes selbst; man kommt nicht überall mit Schlegels Definition des Chors als des „idealisierten Zuschauers“ aus, da er schon in der Antike bisweilen in die Handlung eingreift und unter die Mitspielenden gehört (schon bei Aeschylos in den „Danaiden“ und „Eume-

niden“).[1]) In dieser Weise sind bekanntlich auch die Chöre in Schillers „Braut von Messina“ verwendet, wo durch die Teilung in zwei feindliche Halbchöre die dramatische Aufgabe des Chors bedeutend gefördert werden mufste. Von früheren Experimenten deutscher Dichter mit dem Chor, die ja bekanntlich bis in die Tage der Renaissance zurückgehen, ist hier keine Rede, da die Verwendung des Chors dort etwa mit der in der modernen Oper zusammenfällt, also keinen Fortschritt bedeutet.

Als mitspielendes Collectivum, das seinen Anteil an der Handlung hat, so gut wie jede andere Person, verwertete nun auch Goethe den Chor in seinem Fragment; zugleich aber ging er einen Schritt weiter. Anknüpfend an ähnliche Verhältnisse in der ersten „Zauberflöte“, teilte er nämlich dem Chor hinter der Bühne seine Rolle in dem Sinne zu, dafs dieser jetzt als unsichtbares Wesen die Schritte seines Helden wie aus höheren Regionen überwacht und leitet. Wir haben gesehen, dafs Mozart im „Idomeneo“ und noch mehr in der „Zauberflöte“ mit dieser Erweiterung der dramatischen Aufgabe des Chors den übrigen Opernkomponisten vorangegangen war; in der „Zauberflöte“ fanden wir auch den Chor stellenweise hinter der Bühne, unsichtbar mitspielend. Diese zweifache Verwendung der Chöre ist es nun, die Goethes Fragment besonders auszeichnet: einerseits erscheint hier der Chor auf der Scene, entweder selbst mitspielend oder als idealisierter Zuschauer im Sinne der Alten oder als Mittel zur Verstärkung gewisser theatralischer Effekte im Sinne der Chöre in der modernen Oper vor und zu Mozarts Zeit, und andrerseits wirkt der Chor hinter der Scene, der der antiken Schauspielkunst fremd ist und erst in moderner Zeit, gerade in der „Zauberflöte“ und noch mehr in deren zweitem Teil hervortritt.

Für den Chor auf der Scene, der als redendes oder singendes Collectivum selbst mitspielt, bietet gleich die erste Scene ein Beispiel. Monostatos, von einer Schar von Sklaven

---

[1]) Grillparzer hat dies, oft in heftiger Polemik gegen Schlegels Theorie, auseinandergesetzt (Studien zur griechischen Litteratur, Gesammelte Werke, Cotta, Bd. XV.).

umgeben, erzählt abwechselnd mit diesem Chor die Geschichte von dem Kästchenraub. Jeder von den beiden hat nun einen ganz gleichen, selbständigen Anteil an dieser Erzählung; Monostatos beginnt ganz allgemein, exponierend:

„Wir kommen im Triumphe
Zur Göttin zurück."

Darauf der Chor, ebenso wie wenn ein einzelner spräche, der mit Monostatos die Sache ausgeführt hätte:

„Es ist uns gelungen,
Es half uns das Glück!"

Bezeichnenderweise also ist es der Chor, der zuerst aus der allgemeinen Einleitung des Monostatos das Concretum abhebt: „Es ist uns gelungen". Darauf folgt dann die eigentliche Erzählung, von beiden zu gleichen Teilen vorgetragen. Monostatos beginnt:

„Wir wirkten verstohlen,
Wir schlichen hinan;
Doch was sie uns befohlen,
Halb ist es gethan."

Der Chor, der diese Worte wiederholt, verändert den Schlufssatz charakteristisch in:

„Bald ist es gethan."

Ebenso wichtig beteiligt ist der Chor an der Erzählung vor der Königin; sie fragt:

„Seid ihr Getreuen mir
Wieder erschienen?"

Monostatos antwortet:

„Ja, dein Getreuer,
Geliebter, er ist's."

Auf die weitere Frage der Königin

„Bin ich gerochen?"

antwortet nun aber der Chor:

„Göttin, du bist's!"

In gleicher Weise sind in der Erzählung selbst die Reden zwischen Monostatos und dem Chore verteilt:

Monostatos: „Der goldne Sarg wird schwer —"
Chor: „Wird schwerer uns in Händen."
Monostatos: „Wir können nicht das Werk vollenden."
Chor: „Er zieht uns an den Boden hin."

Monostatos: „Dort bleibt er fest und läfst sich nicht bewegen.
Gewifs! Es wirkt Sarastros Zaubersegen."
Chor: „Wir fürchten selbst den Bann und fliehn."

Ähnlich ist der Chor in der letzten Scene des ersten Aktes „Vorsaal im Palast" verwendet. Da sollen Priester kommen und Nachricht geben, wo sich das Kind befindet; teilweise ist dies auch ausgeführt: „In den tiefen Erdgewölben" u. s. w. Dabei stellt Goethe es dem Komponisten anheim, „zwei Priester oder das ganze Chor" einzuführen, entschliefst sich aber für das letztere. Dafs er daran dachte, diese Erzählung zwei Priestern in den Mund zu legen, mag durch ähnliche Situationen in der ersten „Zauberflöte" hervorgerufen worden sein („Bewahret euch vor Weibertücken" oder „Der, welcher wandelt diese Strafse"). Er zieht es aber vor, diese Botenrolle dem ganzen Chor zuzuteilen, nach dem Muster der Antike.

Dafs der Chor auch beteiligt war in der Scene „Genius Pamina Tamino", ehe also der Genius gefangen wird, könnte man aus der Analogie dieser mit der schon früher erwähnten Scene aus dem zweiten Teile des „Faust" schliefsen, wo auch neben Faust, Helena und Euphorion der Chor eine höchst bedeutsame Rolle hat.

Sicher war der Chor beim Einfangen des Genius selbst beteiligt; denn nur hierher kann die abrupte Stelle in Paralipomenon 8 gerückt werden, die Goethe ausdrücklich dem Chor in den Mund legt:

„Leitet die Hoffnung
Liebende Schritte,
Wandeln die Freuden
Gern in der Mitte,
Ja, und die Scherze
Schliefsen sich an."

Es wäre in diesem Falle nur auch möglich, dafs der Chor hinter der Bühne gemeint ist, was natürlich nicht sicher zu entscheiden ist.

Die zweite Art der Verwendung des Chores auf der Bühne ist die im Sinne des überkommenen Gebrauchs der Oper: er dient zur blofsen Begleitung dessen, was sich auf der Bühne abspielt, oder zur Verstärkung theatralischer Effekte. Hierher gehört der Chor der Frauen in der zweiten

Scene „In stiller Sorge wallen wir", der nur die musikalische Begleitung des Auf- und Abwallens der das Kästchen tragenden Frauen besorgt. Aber doch hat auch dieser Chor die Aufgabe, einen hoffnungsvollen Ausblick in die Zukunft zu geben:

„O schlafe sanft, o schlafe süſs,
Du längst erwünschter Sohn!
Aus diesem frühen Grabe steigst
Du auf des Vaters Thron."

Aus der ersten „Zauberflöte" wäre dazu etwa der Chorgesang „Pamina lebet noch" zu vergleichen, der hier allerdings hinter der Bühne ertönt.

Ebenso rein dekorativ sind die Priesterchöre in der Tempelscene des ersten Aktes: „Schauen kann der Mann und wählen", und „Ihr heiligen Hallen vernehmet die Klagen", sowie die Chöre bei dem folgenden „feierlichen Zug", wo dem Dichter sogar ein Doppelchor zur Verfügung stand, die aus der vorhergehenden Scene noch anwesenden Priester und die Hofdamen, das Gefolge der Königin mit dem Kästchen. Hier hat der Chor sicher nicht gefehlt, namentlich zur Begleitung des „feierlichen Zuges" selber. Hierher gehört auch das schon besprochene 5. Paralipomenon der Weimarer Ausgabe, wo auf Paminas verzweifelte Frage nach Sarastro offenbar der ganze Priesterchor antwortet:

„Sarastro. Königin,
Sarastro ist nicht hier."

Selbstverständlich war auch die „Schlacht" von einem Kriegerchor begleitet gedacht, sowie bei dem „Weiber- und Kinderspiel" Chorgesang nicht gefehlt haben wird; ebenso wenig in der allerletzten Scene beim Triumphe der siegreichen Priester über die Überwundenen.

Viel bedeutender noch als die Aufgabe des Chores auf der Bühne selbst ist seine Rolle hinter der Scene. Da kommt zunächst aus dem ersten Akte die Scene „Wald und Fels" in Betracht. Papageno und Papagena werden von einem unsichtbaren Chore über das Ausbleiben ihrer Kinder getröstet und zu ihrem Schlaraffenleben aufgemuntert.

Vielleicht war auch der Chor, der Papageno antreibt, die Flöte zu blasen, um der Eltern Schmerzen zu lindern, unsicht-

bar gemeint, was allerdings nicht ausdrücklich angegeben ist. Ebenso, wie schon erwähnt, der Chor, der die Kinder zum behutsamen Vorgehen beim Einfangen des Genius mahnt (Paralipomenon 8): „Ernst und besonnen, Kinder, die Schritte!“ Es würde dadurch an beiden Stellen das Geheimnisvolle mehr hervorgehoben werden.

In der letzten ausgeführten Scene „Unterirdisches Gewölbe“ hat der einleitende Chor die düstere Stimmung des folgenden Auftritts zu malen: „Wir richten und bestrafen.“ Als dann später das Kind im Kästchen bei der Stimme der Eltern erwacht und alles sich zu ihm herandrängt, die Eltern, um ihr Kind zu sehen, die Wächter, um jene abzuwehren, da ermahnt der unsichtbare Chor zur Ruhe und bereitet so wiederum die folgende Situation vor, das Sprengen des Kastens und die Flucht des Genius.

Aus dieser Zusammenstellung ergiebt sich, dafs der Chor fast in allen Scenen des Stückes beteiligt sein sollte; denn nur in drei Scenen läfst er sich nicht direkt nachweisen, obwohl man ihn auch da ganz gut annehmen könnte, ohne der Handlung einen Zwang anzuthun. Dies ist zunächst die zweite Scene „Wald und Fels“, worin die Kinder auf Geheifs Sarastros aus den Eiern entstehen. Ganz gut konnte auch hier der Chor seine Rolle haben, um dieses geheimnisvolle Entstehen der Kinder, natürlich hinter der Scene, zu begleiten; dies liegt umso näher, als gerade der Chor es gewesen ist, der Papageno und Papagena in die Hütte gewiesen hat, wo ihnen die Kinder beschert sein sollen.

Die beiden anderen Scenen ohne Chor sind „Kurze Landschaft. Sarastro und Kinder“ sowie „Monostatos unterirdisch. Brand.“ Nichts hindert uns aber anzunehmen, dafs auch in der letztgenannten Scene Monostatos von seinem Mohrenchor umgeben und begleitet war, während die Scene „Sarastro und Kinder“ sicher ohne Chor gedacht war. Ein solcher war hier ja auch ganz überflüssig, da an seiner Stelle dem Komponisten das Terzett der drei Kleinen Sarastro gegenüber zur Verfügung stand, also auch aus musikalischen Gründen der Chor wegbleiben konnte.

Der Vollständigkeit halber mögen hier noch die bisher

nicht erwähnten Paralipomena 7 und 10 und ihre Erklärung, soweit dies möglich ist, folgen.

Dafs No. 7 der Paralipomena zur Familie Papageno gehört, liegt auf der Hand, und zwar ist es, wie die Weimarer Ausgabe richtig vermutet, der Scene „Wald und Fels. Papagenos Wohnung“ zuzuweisen. Die ungestüme Art der Kinder, von denen sich eines dem andern vordrängt, dürfte vom Dichter gemeint sein als mit zu den Späfsen gehörig, zu denen „ihr erstes Betragen unter einander sowie gegen die Alten“ Gelegenheit giebt. So sind die ersten Zeilen etwa folgendermafsen zu verteilen:

Die beiden Buben: „Ich bin da, ich bin da.“
Das Mädchen: „Ich bin auch gekommen.“

Dann verlangen sie von den Äpfeln, die ja bei dem Schlaraffenleben der Eltern in der Nähe sein können, und von den Federn Papagenos; beides sticht ihnen in die Augen. Und als Papageno ihnen die Äpfel bringt und ruft: „Wo seid ihr denn?“ antworten sie: „Ich bin schon da“. Dann setzt Papageno wieder ein: „Wo stickst du denn?“, und so fahren sie im Wechselgesang fort, sich gegenseitig neckend und haschend. Erst als Sarastro wiederkommt, um seine „Worte über Erziehung“ zu sprechen, tritt wieder eine ernstere Stimmung ein.

No. 10 der Paralipomena endlich mufs in die Scene gerückt werden, in der der Genius gefangen wird. Die Worte

„Ja! in der geheimen Qual
Hat die Flöte mich geletzt“

kann niemand anderer als Pamina oder Tamino sprechen, also, wie die Überschrift „P“ sagt, Pamina. Das Scenar enthält aber keine Scene, in welcher Pamina oder Tamino (denn es könnte ja auch P für T verlesen sein) mit den Kindern zusammenkommt vor dem Einfangen des Genius; und dafs der Genius erst gefangen werden soll, darauf weisen wohl die Worte

„Bis zum Eingang von der Höhle,
Kinder, kommt alle mit!“

Es ist ja die Aufgabe der Kinder, den Genius zu fangen. Auf diese Worte folgt von andrer Seite der Einwurf:

„Bist du so beherzt geworden?“

und als Antwort:

> „Ja! in der geheimen Qual
> Hat die Flöte mich geletzt,“

was nur die Eltern Pamina oder Tamino sprechen können; denn für Papageno und Papagena ist der Ausdruck zu pathetisch. Was hätten die für Grund, eine „geheime Qual“ auszustehen? —

Die Sprache des Stückes ist immer dem Charakter der Personen und Situationen durchaus angepaſst. So reden z. B. die Priester in einem gewissen mystischen Dunkel; der Sprecher nennt nicht den Krystall, der beweist, daſs der zurückkehrende Bruder rein geblieben ist, sondern er umschreibt: „Er übersendet hier das gewisse Zeichen, aus dem du erkennen kannst, daſs er noch wert ist, in unsere Mitte wieder aufgenommen zu werden.“ Ähnlich hatte übrigens auch in der ersten „Zauberflöte“ Sarastro gesagt: „Tamino seufzt mit tugendvollem Herzen nach einem Gegenstand, den wir alle mit Mühe und Fleiſs erringen müssen.“

Ebenso sind die Reden der Königin, ihrem lichtscheuen, schaurigen Wesen entsprechend, düster und dunkel: „Woget ihr Wolken hin.“ Bisweilen erhebt sich die Sprache des Stückes zu einer gewaltigen Stimmungsmalerei, so unter anderem bei dem unsichtbaren Chor im unterirdischen Gewölbe „Wir richten und bestrafen.“

Die vielen sprachlichen Anklänge an „Faust“ erklären sich aus der Entstehungszeit der Dichtung, wie wir ja auch sachliche Analogien (Genius — Euphorion) gefunden haben. Vgl. noch Zauberflöte, 279 „Ach, wir Armen!“ mit den bekannten Worten Gretchens, oder Monostatos' Verse (131 f.)

> „Wird sie der Anblick ihres Kinds entzücken,
> So sei es gleich auf ewig weggerafft!“

mit Faust, I, 1693 „So sei es gleich um mich gethan!“ Hierher gehört auch die Anrufung der Königin durch Monostatos in der ersten Scene, wo wie bei der Geisterbeschwörung Fausts nach Beschwörergebrauch zuerst die Beschwörungsformel und dann erst der Name des angerufenen Geistes genannt wird:

„O Göttin! die du, in den Grüften
Verschlossen, mit dir selber wohnest,
Bald in den höchsten Himmelslüften,
Zum Trutz der stolzen Lichter, thronest,
O höre deinen Freund! höre deinen künftigen Gatten!
Was hindert dich, allgegenwärtige Macht,
Was hält dich ab, o Königin der Nacht!
In diesem Augenblick uns hier zu überschatten?“

Vgl. dazu Faust, I, 1283 „Verschwind' in Flammen, Salamander!“ u. s. w.

Bei der Komposition des Ganzen hatte Goethe die Gestalt der damaligen Oper vor Augen mit ihrem regelmäfsigen Wechsel von Arien, Ensembles (Duetten, Terzetten u. s. w.) und Chorsätzen, wie dies der ausgeführte Text des Stückes zur Genüge zeigt; nur dafs er dabei, wie gesagt, dem Chor eine viel gröfsere Rolle zuteilte, als dies in der bisherigen Oper der Fall war. Diesen entschiedenen Fortschritt hat sich leider die deutsche Oper, die damals noch immer in der Nachahmung des konventionellen Schematismus der italienischen Oper erstarrt war und nach Glucks Reformen sich nur langsam zu selbständiger eigentümlicher Ausgestaltung losrang, nicht zu nutze gemacht, obwohl dadurch, wie wir gesehen haben, ein neues belebendes, ich möchte sagen, auffrischendes Element in ihre wenig abwechslungsreiche Struktur gekommen wäre; und Richard Wagners Reform der Oper ging gerade von der entgegengesetzten Seite aus: sie legte das Hauptgewicht auf die textlich wie musikalisch charakteristische und prägnante Ausbildung der Solopartien als der eigentlichen und wesentlichen Träger der dramatischen Handlung und drängte somit naturnotwendig die Verwendung des Chors — als eines mehr dekorativen und daher nur gelegentlich begleitend zu gebrauchenden Mittels — weit zurück.

Wie viel Goethe an einer richtigen, zweckmäfsigen musikalischen Komposition seines Stückes gelegen war, läfst sich bis ins einzelne zeigen. Dafür sprechen unter anderm die vielen technischen Bemerkungen, die er dem Komponisten giebt, so bei Vers 770 in **H**: „Der Komponist wird nach seiner Konvenienz die vorstehenden Verse zu einem Quintette zu benutzen wissen“; oder bei Vers 415, als Sarastro sich an-

schickt, seine heilige Pilgerfahrt anzutreten: „Hierzu wird der Komponist zwischen den verschiedenen Teilen der Arie, jedoch nur so viel, als nötig, Raum zu lassen wissen.“ Ebenso sollte die Musik in der Scene „Ein feierlicher Zug“ die leidenschaftlichen Ausbrüche Paminas und in der letzten Scene des ersten Aktes den Übergang von Zufriedenheit und Freude zu Schmerz und Verzweiflung mit Hilfe des Flötenspiels begleiten; zu beiden Stellen finden sich entsprechende Andeutungen für den Komponisten. An einer anderen Stelle wieder erinnert Goethe den Komponisten an die beim Entstehen der kleinen Papagenos anzubringenden musikalischen Scherze. So nimmt er beständig Bezug und Rücksicht auf die musikalische Ausführung.

Obwohl nun Goethe sich, wie dies dem Wesen einer Fortsetzung entspricht, an seine Vorlage, die Mozartsche „Zauberflöte,“ enge anschliefst, indem er keine weiteren Voraussetzungen macht als die bereits hier gegebenen oder doch latent vorhandenen, so zeigt sich schon darin eine künstlerische Vervollkommnung, dafs Handlung und Charaktere von den Widersprüchen des ersten Teils befreit, harmonisch ausgeglichen und vertieft sind, dafs ferner einzelne Personen, die ihrem Wesen nach enge zusammengehören, durch gemeinsame Schicksale einander noch näher gebracht oder zu Gruppen verbunden werden. Dadurch ist der Charakter der ganzen Dichtung trotz ihrer fragmentarischen Gestalt (es liegt uns ja kaum die Hälfte des Werkes fertig vor) ein durchaus einheitlicher.

Wenn man nun aber diese fertig ausgestalteten Teile der Dichtung mit den aus den Paralipomena gewonnenen wichtigen Ergebnissen zusammenhält, so verrät sich uns sowohl in der Konsequenz des dramatischen Aufbaus als in der die feinsten Schattierungen gemütlicher Erregung kennzeichnenden Charakterisierung der einzelnen Gestalten, in der Abstufung der Leidenschaften und Stimmungen, vermischt mit persönlichen, aus dem Leben geschöpften Momenten, in der gewaltigen Symbolik dessen, was die Worte und die Handlungen der Personen andeuten, vor allem aber in der jeder Veränderung der Situation nachgebenden Nüancierung der Sprache und des Verses der grofse Dichter, der nicht allein einen bedeutenden Fortschritt

in musikalisch-technischer Hinsicht in der Verwendung des Chores angebahnt, sondern zugleich seinem erhofften, leider vergeblich erhofften Komponisten eine Fülle von Empfindungen dargeboten hat, die durch die Musik erst hätten beseelt und recht eigentlich ins Leben gerufen werden sollen. Er, der Dichter, hat die Zeichnung des Ganzen verfertigt, wie er sich bildlich an anderer Stelle ausdrückt; aber „die Farbengebung bleibt dem Komponisten. Es ist wahr, er kann in die Breite nicht ausweichen, aber die Höhe bleibt ihm bis in den dritten Himmel.“ [1])

---

[1]) Goethe an Kayser (23. Januar 1786) gelegentlich der Komposition von „Scherz, List und Rache“.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XIII.

Das deutsche Altertum

in den Anschauungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts.

Von
Dr. Friedrich Gotthelf.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1900.

MEINEM VATER

in dankbarer Liebe.

Vorwort.

Die zahl- und umfangreichen historischen Romane des siebzehnten Jahrhunderts gewähren uns heute keinen ästhetischen Genufs mehr, so beliebt und geschätzt sie auch zur Zeit ihrer Entstehung und noch bis tief ins achtzehnte Jahrhundert bei der deutschen Lesewelt waren. Dagegen bieten sie in mehrfacher Hinsicht ein geschichtliches Interesse. Als vielgelesene und vielgerühmte Bücher sind sie wichtige Zeugnisse für den Geschmack des deutschen Publikums zu ihrer Entstehungszeit. Zugleich belehren sie uns über die geschichtlichen Kenntnisse jener Zeit, noch mehr über die historische Auffassung und über die Art, sie dichterisch zu verwerten.

Das gesamte gelehrte Material, welches in jenen grofsen Geschichtsromanen niedergelegt ist, nach allen Richtungen zu untersuchen, ist noch nicht unternommen worden; das Ergebnis einer solchen Arbeit würde auch sicherlich für die aufzuwendende grofse Mühe nicht entschädigen. Für einen kleinen Teil jener kaum übersehbaren Stoffmasse war ich bestrebt, die Untersuchung zu führen, und zwar wählte ich die uns unmittelbar interessierenden Nachrichten vom deutschen Altertum. Was jene grofsen Geschichtsromane und einige andere litterarische Erscheinungen von der Vorzeit des deutschen Vaterlandes erzählen, stellte ich zusammen und betrachtete es im Zusammenhang mit den Darstellungen der gleichzeitigen gelehrten Litteratur.

Indem ich diese in München entstandene Arbeit dem Druck übergebe, erfülle ich die angenehme Pflicht, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Muncker, für seine allzeit gütige Förderung und Unterstützung, den Herren Direktoren und Beamten der beiden Münchener Bibliotheken für ihr sehr freundliches Entgegenkommen herzlichst zu danken.

Berlin, im Januar 1900.

Friedrich Gotthelf.

Inhalt.

I.

Einleitung.

Wenn wir für gewisse litterarische Erzeugnisse des siebzehnten Jahrhunderts die Bezeichnung „historische Romane“ in Anwendung bringen, so mufs dies mit einigem Vorbehalt geschehen. Der Kenner jener Litteraturperiode weifs, dafs sie historische Romane im Sinne unserer heutigen Zeit nicht besitzt. Ein moderner Schriftsteller sieht es als seine Aufgabe an, im historischen Roman nicht nur Kulturzustände und Sitten der Zeit darzustellen, in welcher er die Handlung sich abspielen läfst, sondern vor allem auch seine Personen ihrer Zeit und deren Bedingungen gemäfs denken, fühlen und handeln zu lassen. Solche ästhetischen Anforderungen und ihre auch nur annähernd vollständige Erfüllung setzen ein vorgeschrittenes historisches Bewufstsein und Verständnis voraus, wie es erst in unserem Jahrhundert im Zusammenhang mit der modernen Entwickelung der historischen Wissenschaften sich bilden konnte. Die gleichen Ansprüche darf man an litterarische Produkte des siebzehnten Jahrhunderts nicht stellen. Aber wie das historische Bewufstsein unserer Zeit nicht plötzlich und unvermittelt auftritt, sondern das Ergebnis einer langen Entwickelung darstellt, so ist auch unser „historischer Roman“ keine absolut neue Erscheinung; früheren Entwickelungsstufen der historischen Anschauung entsprechen litterarische Erscheinungen in ähnlicher Weise wie unserer jetzigen Stufe der heutige historische Roman.

Dem Mittelalter ist das Bewufstsein vom Unterschiede der Zeiten so gut wie völlig fremd. Es bedarf nur des Hinweises etwa auf den „Heliand“, um uns vor Augen zu führen,

wie der mittelalterliche Dichter auch einen nach Zeit und Ort weit entlegenen Stoff völlig im Sinne seiner Zeit und seines Landes ausgestaltet. Jeder Blick auf mittelalterliche Buchillustrationen scheint uns jene Wahrnehmung zu bestätigen. Aber es ist vielleicht besser, hiervon abzusehen; denn wir werden später Gelegenheit haben, zu beobachten, dafs die Illustratoren oft ihre eigenen Wege gehen und nicht immer mit den Schriftstellern gleichen Schritt halten.

Als unter dem Einflufs der Kreuzzüge die Aufmerksamkeit des christlichen Europa sich vorzugsweise dem Orient zuwendet, da stattet wohl ein mittelalterlicher Poet auch die Geschichte Alexanders des Grofsen mit Schilderungen aus der eben neu erschlossenen Wunderpracht des Orients aus, doch mehr aus naiver Freude an den bunten Farben jener Märchenwelt, als um ein Bedürfnis nach historischer Treue zu befriedigen.

Erst nachdem durch die humanistischen Bestrebungen die Schriften der römischen und griechischen Klassiker zu neuem Leben erweckt worden waren und den gebildeten Kreisen ein authentisches Bild weit zurückliegender Kulturepochen vermittelt hatten, macht sich ein lebhafteres historisches Interesse geltend. Dafs dieses sich sehr bald der deutschen Vergangenheit zuwendet, ist bei der starken vaterländischen Tendenz jener Zeit an sich leicht begreiflich; durch die Auffindung von Tacitus' „Germania“ [1]) mit ihrem den deutschen Patrioten höchst willkommenen Inhalt mufste jenes Interesse naturgemäfs noch gestärkt werden. Eine rasch anwachsende Chronikenlitteratur, die sich schon im sechzehnten Jahrhundert oft, im siebzehnten fast durchgängig der deutschen Sprache bedient, legt hiervon Zeugnis ab.

Die deutsche Litteratur — im engeren Sinne des Wortes — wendet sich jedoch im sechzehnten Jahrhundert noch nicht dem deutschen Altertum zu. Nur Huttens „Arminius“ und ein Büchlein von Burkard Waldis werden hier zu erwähnen sein. Erst das folgende Jahrhundert zeitigt litterarische Er-

---

[1]) Erste Abschrift durch Pontanus 1460; erster Druck zu Venedig 1470; erster Druck in Deutschland zu Nürnberg 1473.

scheinungen, welche wir in dem oben angedeuteten Sinne als Vorgänger unserer „historischen Romane“ ansehen können, und unter denen auch einige auf deutsche Vorzeit zurückgreifen. Bis dahin wird das entsprechende Gebiet der Unterhaltungslitteratur vom „Amadis“ und seiner Sippe beherrscht.

Das beginnende historische Interesse und die damit verbundene, fortschreitende Erkenntnis müssen wir also zunächst aus jenen Chroniken zu erkennen suchen; einige Kommentare zu Schriften klassischer Autoren, auf dem uns beschäftigenden Gebiete besonders zur „Germania“, und auch sonst noch wissenschaftliche Schriften werden das Bild vervollständigen. Erst in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ziehen Buchholtzens und Lohensteins grofse Romane aus der deutschen Geschichte und ein weniger umfangreiches Buch von Grimmelshausen unsere Aufmerksamkeit völlig auf das Gebiet der „schönen Litteratur“. Vorher verdient nur von Moscherosch die berühmte Scene auf Geroltzeck in unserem Zusammenhange Erwähnung.

II.

Das sechzehnte Jahrhundert.

Die ruhmvolle That des Cheruskerfürsten Arminius bildet das Thema von Huttens in lateinischer Sprache verfafstem, erst nach seinem Tode im Jahre 1529 erschienenem „Dialogus“. Dies Werk bekundet sich sowohl in seinem guten Latein als auch in seinem den neu erweckten römischen Historikern entnommenen Inhalt als eine Frucht des Humanismus. Huttens Streben geht nicht dahin, deutsches Altertum zu beleben und Sitten und Bräuche der Vorfahren darzustellen. Er greift nur in glühender Vaterlandsliebe den gröfsten deutschen Helden der Vorzeit heraus, wie er ihn sogar von den Geschichtschreibern des von jenem bekämpften Römervolkes rühmend geschildert fand, und führt ihn als Ideal eines deutschen Freiheitskämpfers seinen eigenen Zeitgenossen vor; möchte er sie doch gern das Joch des römischen Papsttums abschütteln sehen, so wie Arminius das Vaterland von den Fesseln des römischen Kaiserreiches befreit hatte. Von dieser fast agitatorisch zu nennenden Absicht beherrscht, ist der Dialog „Arminius“ mehr rhetorisch als poetisch ausgefallen. Mit starkem Pathos verkündet Arminius selbst von sich all das Lob, das ihm Tacitus und andere Historiker zuerkannt haben. Aus eigener Phantasie den Ruhm seines Helden zu vermehren, hat Hutten verschmäht. So ist das Werk wesentlich wegen seiner rein patriotischen Tendenz bemerkenswert, als erste in einer Reihe von Schriften, die in der gleichen Absicht auf das deutsche Altertum zurückgreifen. Von allen Autoren aber ist Hutten der einzige, welcher nur unmittelbar aus den klassischen Quellen selbst schöpft, während die späteren durchgängig von der gelehrten Litteratur abhängig sind.

Den ersten Versuch, Nachrichten über die deutsche Urgeschichte in zusammenhängender Darstellung vorzutragen und zugleich über Sitten und Bräuche der Vorfahren zu berichten, zeigen uns die Chroniken des bayerischen Humanisten Johannes Aventinus. In der Vorrede zum ersten Buche von dessen „Deutscher Chronik" sagt Kaspar Brusch, der dieses Werk nach des Verfassers Tode herausgegeben hat,[1]) u. a. folgendes: „In disem Buch zeigt er (d. h. Aventinus) uns an das hochloblich herkommen, den ehrlichen ursprung, die alten sitten und breuch der Teutschen. Ja er sagt uns auch von der uralten Teutschen Regenten und Königen, was die loblichs und ehrlichs gehandelt und aufsgericht haben. Von denen Antiquitatibus haben wir Teutschen bifsher nichts gewist, ja das noch mer ist, wir wyfsten heut zu tag noch nicht einen Buchstaben von dem herkommen der Teutschen, oder nur von der alten Teutschen Königen namen, wenn solches nicht Cornelius Tacitus (wiewol ein Römer, und on zweyfel ein fleissiger und frommer man) auffzeichnet hette". Nach einigen Worten des Tadels über diese Nachlässigkeit der Deutschen in der Geschichtschreibung fährt Brusch fort: „Und wiewol Cornelius Tacitus etwas namhafftigs gethon hat, in den Teutschen Historiis, damit deren herkommen nicht gar verderb und dahinden blibe, hat uns doch diser Aventinus das yhenig (so Cornelius Tacitus auffs kürtzest nur begriffen) weitleufftiger und reichlicher herfür gebracht. Darzu seind jm die alten Teutschen liedlin (welche er alweg der Teutschen Cronick genent) nicht wenig (wie er selbs offt bekent hat) behilflich gewesen."

Das erste Buch der „Deutschen Chronik" — weiter hat Aventinus das Werk nicht geführt — enthält nun allerdings eine recht weitschweifige Wiedergabe der Taciteischen Nachrichten; aber die vorgenommenen Änderungen und Zusätze sind weniger auf „alte teutsche Liedlin" als vielmehr auf ein apokryphes Geschichtswerk zurückzuführen.

Neben einer Anzahl anderer Fälschungen hatte der Dominikaner Johannes Annius von Viterbo im Jahre 1498

---

[1]) 1541 zu Nürnberg; der kurze lateinische Entwurf des Werkes war schon 1532 erschienen.

auch einige gleichfalls von ihm selbst verfertigte Fragmente veröffentlicht, welche nach seiner Angabe dem Geschichtswerk des im Altertum berühmten Chaldäers Berosus entstammen sollten. Schon Nauclerus, dessen Chronik um jene Zeit entstand,[1]) machte von den in jenen Fragmenten enthaltenen Angaben Gebrauch, und diese wirkten noch fast zwei Jahrhunderte hindurch als historische Quelle fort. Zwar liefsen sich nicht alle Gelehrten täuschen. Sehr bald regte sich Kritik und Widerspruch; Beatus Rhenanus bestritt die Echtheit des Werkes und nannte den Annius „fabulosi autoris fabulosiorem interpretem". Auch Michael Beutherus schrieb gelegentlich: „libri quinque, qui sub Berosi Chaldei nomine circumferuntur". Und Philippus Cluverius machte endlich aufs schärfste gegen die Fälschung Front und sprach ihr jede Bedeutung ab. Aber trotzdem mit diesen drei angesehenen Gelehrten die Zahl der Gegner und Zweifler keineswegs erschöpft ist, finden wir doch bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts immer wieder auch Gelehrte, welche sich voll Vertrauen auf den „Berosus" berufen. Annius hatte es aber auch verstanden, seiner Fälschung aufser dem berühmten Namen eines im Altertum hochangesehenen Schriftstellers auch einen Inhalt zu verleihen, der seine Zeitgenossen zu bestechen geeignet war. Was Tacitus von der Urgeschichte der Deutschen — hierfür wird der Pseudo-Berosus meist citiert — erzählt, kombinierte er mit den biblischen Nachrichten. Aus dem „Tuisto deus", welchen nach Tacitus die Deutschen verehren, macht Annius „Tuyscon gigas", einen nach der Sintflut geborenen Sohn Noahs. Wie Tacitus berichtet, soll dieser Tuisto aus der Erde entsprossen sein; nach dem Pseudo-Berosus ist Terra einer von den Namen, die Noahs Weib führte. Es ist nicht ganz klar, ob er ihm nur ein einziges Weib zuschreibt. Anfangs erzählt er, dafs nur acht Menschen aus der Sintflut errettet wurden, nämlich Noah, seine Söhne Samus, Japetus, Cem und die Frauen Tytea magna, Pandora, Noëla, Noëgla. Da dies — bis auf die in der Genesis nicht genannten Namen der Frauen — völlig der biblischen Darstellung entspricht, so dürfen wir wohl annehmen,

[1]) Sie wurde erst 1516 nach dem Tode des Verfassers veröffentlicht.

dafs er unter diesen vier Frauen Noahs Weib und seiner Söhne Weiber versteht. Dafs er später Japhets Weib Andromacha nennt, würde gegen jene Annahme nicht viel beweisen, da er es liebt, einzelnen Personen mehrere Namen beizulegen, zumal neben die biblischen Namen solche aus dem klassischen Altertum zu stellen. So legt er dem Noah die Namen Chaos, Ogyges und Janus bei; und Noahs Weib nennt er „Tytea sive Aretia, id est terra". Im nächsten Abschnitt sind gleichwohl ziemlich deutlich mehrere Frauen Noahs unterschieden, nämlich aufser jener Tytea noch Araxa und Pandora. Und an dieser Stelle zählt er auch den Tuyscon unter den Söhnen der letzteren auf. Zwischen diesen beiden Abschnitten besteht ein offenbarer Widerspruch, obwohl sie unmittelbar auf einander folgen. Denn an der ersten Stelle ist ausdrücklich gesagt, dafs nur acht Menschen, nur ein Weib Noahs die Sintflut überlebten; hier werden drei Frauen aufgezählt. Diese Zwiespältigkeit berechtigt uns auch, den Namen Terra auf die erwähnte Stelle des Tacitus zurückzuführen, obwohl Tuyscon später als Sohn einer anderen Frau bezeichnet wird.

Die Nachkommen Tuyscons werden im Anschlufs an Tacitus mit geringen orthographischen Änderungen aufgezählt: Mannus, Inghaevon, Istevon, Herminon, Marsus, Gambrivius, Suevus, Vandalus; von den dann noch folgenden Namen Teutanes, Hercules, Hunus dürfen wir wohl den mittleren auf Germania, cap. III zurückführen: „Fuisse apud eos et Herculem memorant", während die beiden anderen von Annius willkürlich hinzugefügt sein mögen.

An die im zweiten Buche, aus dem die bisher citierten Stellen stammen, gegebene Genealogie der Noachiden schliefst das vierte und fünfte Buch die Entstehung der Reiche an. Noah selbst soll nach der Darstellung des Pseudo-Berosus die Erde unter seine Nachkommen verteilt haben; dabei machte er „in Europa zum Könige über Sarmatien den Tuyscon vom Don bis zum Rhein, und ihm wurden beigegeben die Söhne des Ister und Mesa nebst deren Brüdern".

Weiterhin folgt eine Aufzählung der orientalischen Herrscher mit genauer Angabe ihrer Regierungszeit; neben jedem von ihnen werden die gleichzeitig in anderen Reichen

herrschenden Könige genannt. Da erfahren wir von Tuyscons Nachkommen: „Im sechsten Jahre der Semiramis kam bei den Sarmaten am Rhein zur Herrschaft des Tuyscon Sohn Mannus.“ Inghaevon wird als Zeitgenosse von Semiramis' Sohn und Nachfolger Zameis Nynias bezeichnet, und hier braucht Annius zuerst statt Sarmatae den später regelmäfsig wiederkehrenden Namen Tuyscones. Zur Zeit des Aralius herrscht Herminon „vir ferox armis“. Istaevon, den wir oben in der kurzen Genealogie des zweiten Buches auch genannt fanden, wird im fünften Buche übergangen; vielleicht soll durch solche Auslassungen der fragmentarische Charakter der Schrift gewahrt werden. Marsus herrscht über die Tuyscones gleichzeitig mit dem achten assyrischen Könige Baleus Xerxes. Während Belochus als zehnter den assyrischen Thron inne hat, regiert am Rhein Gambrivius „vir ferocis animi“. Ihm folgt Suevus zur Zeit des Assyriers Baleus. Mit Vandalus, dem Zeitgenossen des zwölften Assyrierkönigs Altadas, schliefst die Reihe der bei Tacitus aufgezählten Namen. Von den drei in der kurzen Genealogie des Pseudo-Berosus hinzugefügten Namen kehren hier im fünften Buche nur zwei wieder: Teutanes, Herrscher der Tuyscones zur Zeit des Mamitus, Hercules Alemannus zur Zeit des Mancaleus.

Aufser diesen kurzen Notizen erfahren wir nur noch vom Tuyscon, dafs er im vierten Jahre von Nynus' Regierung den Sarmaten am Rhein eine Gesetzgebung zu teil werden liefs.

Wie wir sehen, sind diese Nachrichten des Pseudo-Berosus von der deutschen Urgeschichte ziemlich dürftig und rechtfertigen auch völlig den Ausspruch des Beatus Rhenanus von dem „fabulosus autor.“ Gleichwohl konnten sie zwei Jahrhunderte hindurch eine Rolle spielen, weil sie in mehrfacher Hinsicht den Tendenzen ihrer Zeit entgegenkamen. Dem deutschen Patriotismus schmeichelte es, die Entstehung eines deutschen Reiches in die graue Vorzeit zurückverlegt zu sehen und zu vernehmen, dafs die Machtsphäre der ersten deutschen Herrscher vom Rhein bis zum Don sich erstreckt habe. Nicht minder empfahl sich der Pseudo-Berosus durch die Anknüpfung an die Bibel. In jener Zeit hielt man die biblischen Schriften noch für eine unbedingt zuverlässige Quelle histo-

rischer Nachrichten; man hielt sich bis ins kleinste genau an ihre Angaben. Mit Hilfe des alten Testaments suchte man die Ereignisse der Weltgeschichte auf Jahr und Tag von der Sintflut, ja von der Weltschöpfung zu datieren. Da mufste das angebliche Werk eines alten Schriftstellers willkommen sein, welches den Anschlufs der deutschen Urgeschichte an die Bibel ermöglichte, indem es den von Tacitus genannten Vater des deutschen Volkes zum Sohne Noahs machte.

Dafs aus den „Göttern" der Germanen, als welche Tacitus den Tuisto nebst Sohn und Enkeln einführt, bei dem Pseudo-Berosus menschliche Herrscher geworden sind, scheint fast unbemerkt geblieben zu sein; wenigstens weisen weder die Anhänger des letzteren noch seine Gegner auf diesen Unterschied hin.[1]) Sie sprechen durchgängig nur von den „Königen", nie von den „Göttern", auch wenn sie sich auf Tacitus als Quelle beziehen. Erst bei Philippus Cluverius zeigt sich eine Abweichung hiervon. Übrigens entsprach auch diese Vermenschlichung der germanischen Götter dem Geiste jener Zeit; wir begegnen häufig dem Bestreben, den Vorfahren monotheistische, sogar speziell christliche Anschauungen beizulegen.

Aventinus beginnt seine deutsche und seine bayerische Chronik[2]) mit der Erschaffung der Welt. Ihm bot die Berosianische Schrift eine willkommene Handhabe dar zur Anknüpfung der deutschen Urgeschichte an die biblische Erzählung. Er benutzt denn auch, wie schon erwähnt, alle jene von uns wiedergegebenen Daten des Pseudo-Berosus, die er jedoch mit grofser Weitschweifigkeit zu einer umfänglichen und detaillierten Erzählung vermehrt. War dort von den Söhnen Istri und Mesae die Rede gewesen, welche als Tuyscons Gefährten nach Europa mitgezogen seien, so weifs Aventinus deren sämtliche Namen, neunzehn an der Zahl, in der deutschen Fassung der „Bayerischen Chronik" sogar achtundzwanzig, aufzuzählen. Mit wenigen Ausnahmen erhalten diese „Grafen und Herren" von Aventinus ihre europäischen Wohnsitze ganz

---

[1]) Der Übergang konnte um so eher unbemerkt bleiben, als die Worte „originem gentis conditoresque" bei Tacitus schon die Vermenschlichung vorbereiten.

[2]) Annales ducum Boiariae 1554; deutsch als „Bayerische Chronik" 1566

genau angewiesen, wobei die Ähnlichkeit ihrer Namen mit den Bezeichnungen von Gegenden, Bergen, Flüssen, ja auch Städten, Dörfern und Klöstern mafsgebend ist. Die Namen scheinen aus verschiedenen Quellen ziemlich willkürlich zusammengestellt zu sein, vielleicht im Hinblick auf die Übereinstimmung mit jenen geographischen Bezeichnungen.[1]) Wie wenig Authentizität dem Verzeichnis beizumessen ist, geht schon daraus hervor, dafs die Aufzählung in der „Deutschen Chronik“ nicht mit derjenigen in der „Bayerischen Chronik“ übereinstimmt. Wir finden diese Namen auch späterhin nur bei einem einzigen Chronisten, Schopper, wieder erwähnt. Und Moscherosch spricht wohl von den „dreissig Helden so mit dem ersten anfänger, und Ertzkönig der Teutschen, Tuitscho aufs Armenien in diese Lande wohnen kommen“, nennt aber nur einen Saro, den Aventin nicht hier, sondern an einer späteren Stelle der „Deutschen Chronik“ als Herrscher der Celtae „so oben am Rhein gesessen“, erwähnt.

Ein anderes, interessanteres Beispiel von der Art und Weise, wie Aventinus eine kurze Bemerkung des Pseudo-Berosus weitläufig ausführt, bietet sein Bericht über Tuyscons Wirksamkeit.

In der Berosianischen Schrift war uns die Angabe begegnet: „Im vierten Jahre von Ninus' Regierung liefs Tuyscon den Sarmaten am Rhein eine Gesetzgebung zu teil werden.“ Hieraus nimmt Aventinus Veranlassung, in einem mehrere Seiten umfassenden, mit mancherlei Fabeleien durchsetzten Kapitel auseinanderzusetzen „Was den Tuyscon verursachet, das er seinen Teutschen gsatz und ordnung machete etc.“, und hierauf den Inhalt jener Gesetzgebung ausführlich mitzuteilen. Eine Reihe von Kapiteln mit Überschriften wie „Von Speis, Tranck, Kleydung der gar alten Teutschen“, „Vom Gebew“, „Von den Erbschafftten“, „Von Eebruch und Hurerey“ etc. enthält als diese angeblichen Gesetze Tuiscons im wesentlichen das, was Tacitus in der „Germania“ von den Sitten und Bräuchen der alten Deutschen berichtet. Was Aventinus hier

---

[1]) Nur ein biblischer Name, Eber, findet sich in der Liste; einige Namen sind auch dem Pseudo-Berosus entnommen.

hinzugefügt, ist nicht von Bedeutung und stellt kaum mehr als eine etwas wortreichere Ausführung der Taciteischen Angaben dar. Nur an zwei Stellen sind willkürliche Abänderungen vorgenommen, die als Zeichen der bei Aventinus obwaltenden christlichen Tendenz von besonderem Interesse sind. So erwähnt er in dem Abschnitt „Vom Glauben und Gotſsdienst“ nicht die verschiedenen Götter, von deren Verehrung bei den Deutschen Tacitus spricht; er schreibt vielmehr dem Tuiscon die Einsetzung einer monotheistischen Religion ohne Gotteshäuser und Götterbilder zu. In der Verehrung des Herkules — der einzige Name, den er hier nennt — scheint er nur eine Art von vorchristlichem Heiligenkult zu sehen. Für ihn ist ja dieser Herkules, dessen Verehrung Tacitus bezeugt, niemand anders als der von Berosus genannte deutsche König Herkules Alemannus. Nach diesem und anderen Helden und Fürsten, „so dem volck offentliche Hilff und wolthat bewisen“ seien die geweihten Wälder und Bäume genannt worden „auff das man in und unter den selben Gott unter freyem offentlichem Hymmel anbettet und ehret“. Dieser Anschauung entspricht es auch, wenn er an späterer Stelle erzählt, daſs der dritte König Ingevon „unser vorfordern Mercurius gewest“ und sein weib „Phrea die Teutsch Venus“ gewesen sei. Vom ersten König Tuitsch braucht er in der bayerischen Chronik sogar den kirchlichen Ausdruck „canonisirt“. Auch die Göttin Nerthus, welche Aventin irrtümlich Nertha nennt, ist ihm nur die vom Ingevon heilig gesprochene Mutter des Tuiscon, die hier zu den Namen, welche sie bei Berosus führt, noch diesen neuen erhält; sie heiſst Nertha „dz sie alle ding erneret. Wir aber thun jetzt dz N hinweg und sprechen Erd“. Selbst Sonne und Mond, deren Verehrung zwar nicht bei Tacitus, wohl aber bei Caesar bezeugt ist, deutet Aventinus nur als die Symbole eines vergötterten Herrscherpaares, des Mannus und seiner Gattin Sunna — diesen Namen hat er selbst hinzugefügt.

So zeigt Aventin bei allem, was er vom Glauben und Gottesdienst der alten Deutschen berichtet, das Bestreben, jene Züge hervorzuheben, welche den christlichen Anschauungen am wenigsten widerstreiten, und ohne die Überlieferung zu

fälschen, alles unverkennbar Heidnische durch Auslegung und Umdeutung zu mildern.

In dem Abschnitt „Von der Begrebnus“ tritt die gleiche Tendenz noch stärker hervor. Denn Aventinus berichtet zwar im Anschlufs an Tacitus, dafs bei den Deutschen weder pomphafte Leichenbegängnisse noch prächtig ausgestattete Grabdenkmäler gebräuchlich waren; er verschweigt aber die in der „Germania“ ausdrücklich bezeugte Sitte der Leichenverbrennung. Dieser Brauch stand ihm doch zu sehr im Gegensatz zu den kirchlichen Anschauungen. Auch in der Erzählung von den Priestern der alten Deutschen läfst sich eine christianisierende Färbung deutlich erkennen, obwohl die Thatsachen im engen Anschlufs an Caesar, dessen „Bellum Gallicum“ [1]) hier hauptsächlich die Quelle bildet, berichtet werden. Was mit christlichen Bräuchen übereinstimmt oder mit christlichen Anschauungen wenigstens vereinbar ist, wird mitgeteilt, genauer beschrieben und zuweilen geradezu mit den in der christlichen Kirche gebräuchlichen Ausdrücken bezeichnet. So erhalten wir aus dem Kapitel der „Deutschen Chronik“, welches „Von den druten der alten Teutschen munch“ handelt, den Eindruck, als ob von einem christlichen Orden die Rede sei. Ihr Name wird, wie dies bei christlichen Bruderschaften gebräuchlich ist, von ihrem Stifter Druides hergeleitet, sie wohnen in Klöstern beisammen, leben keusch und unvermählt, walten des Gottesdienstes und der Seelsorge, pflegen die Wissenschaften und erziehen die Jugend. Von ihrer Lehre wird nur der Glaube an eine Seelenwanderung erwähnt: „Si überredten auch die leut, die sêlen stürben nicht, sonder si füren nach dem tod in andre, und mit dem vermeinten si die menschen freuntlich zu der tugent und frommkeit zu reizen und zu erwecken, wann si den tod nit förchten.“ Auch diese aus Caesar entnommene Lehre schien ihm wohl mit der christlichen Unsterblichkeitslehre einigermafsen vereinbar. Dagegen wird vom Opfer nur ganz flüchtig gesprochen, und die von Caesar mehrfach ausdrücklich bezeugten Menschenopfer bleiben völlig unerwähnt.

Durch dieses Bestreben, der deutschen Vorzeit einen christ-

---

[1]) Buch VI, Kapitel 13 ff.

lichen Stempel aufzudrücken, hat Aventinus seine „Deutsche Chronik“ wesentlich von der „bayerischen“ unterschieden. Letzteres Werk enthält die Nachricht von Menschenopfern mit allen von Caesar gegebenen Einzelheiten und schliefst sich auch sonst an dessen Darstellung enger an. Übereinstimmend vertreten jedoch beide Fassungen die irrige Ansicht, dafs die Druiden ein Mönchsleben geführt hätten; weder bei Caesar noch sonst bei einem Klassiker findet sich dafür eine Bestätigung. Vielmehr geht, wie Karl Barth bemerkt,[1]) aus einer Stelle bei Ausonius das Gegenteil deutlich hervor. Gegen Caesars ausdrückliche Versicherung schreibt Aventinus in beiden Chroniken den Deutschen ebensowohl Druiden zu wie den Galliern und ist hierdurch Urheber eines Irrtums geworden, der noch über zweihundert Jahre nachgewirkt hat.

Mit Herimannus, dem fünften Könige der Deutschen, schliefst das Fragment der „Deutschen Chronik“. Dieser Herimannus, von dem auch die „Bayerische Chronik“ berichtet, ist aber nicht der Cheruskerfürst Hermann, sondern derjenige von den drei Söhnen des Mannus, von welchem nach Tacitus ein Teil des deutschen Volkes Herminones genannt wurde. Im Anschlufs an Berosus macht Aventinus diese drei Brüder zu Vater, Sohn und Enkel. Der letztere, Herman, sei der alten Deutschen Kriegsgott gewesen; eine Identifizierung, zu der wohl der im Namen enthaltene Anklang an „Heer“ veranlafst haben wird. Mit einer weiteren, sehr kühnen Konjektur knüpft Aventinus an seinen Namen das alte, von Karl dem Grofsen zerstörte Volksheiligtum der Sachsen „Irminsul“ an, indem er diese Benennung in Hermansal (Hermanssaal) umändert und als einen dem Herman oder Hermon geweihten Tempel deutet.

Die „Bayerische Chronik“ führt die deutsche Geschichte fort, so weit die Namen des Pseudo-Berosus reichen, welche in folgenden verdeutschten Formen vorgeführt werden: Mers, Gampar („Kempher, säxisch Kemper“), Schwab, Wandler, Deuto oder Teutscho; Alman („der teutsch Hercules“), Haun.

---

[1]) Über die Druiden der Kelten und die Priester der alten Teutschen, als Einleitung in die altteutsche Religionslehre, Erlangen 1826.

Mit des Haun jüngstem Bruder Baier geht Aventinus zur bayerischen Geschichte über, die er ebenso wie die deutsche mit allerhand Fabeleien, kühnen Kombinationen, zumal gewagten Etymologien erzählt; sehr häufig schweift er dabei auf das Gebiet der Geschichte anderer Völker ab und flicht Abschnitte über Philosophie und manche andere Wissensgebiete ein.

Von den Nachrichten der „Bayerischen Chronik" sei nur noch eine an die „Germania" anknüpfende Stelle herausgehoben, die sowohl die etymologische Freiheit Aventins als überhaupt seine willkürliche Art, mit der Überlieferung zu schalten, veranschaulicht. In dem vom Gottesdienst der Germanen handelnden Abschnitt der „Germania" (Kapitel 9) schreibt Tacitus unter anderm: „Pars Suevorum et Isidi sacrificat. Unde causa et origo peregrino sacro, parum comperi, nisi quod signum ipsum, in modum Liburnae figuratum, docet advectam religionem." Aus dieser Isis macht nun unser Autor „Frau Eisen" und erzählt von ihr, dafs sie nach ihres Mannes und ihres Sohnes Herkules' Tode neben anderen Ländern auch Deutschland auf einige Zeit besucht und hier die von ihr und ihrem Manne erfundene Eisenschmiedekunst nebst mannigfachen land- und hauswirtschaftlichen Thätigkeiten eingeführt habe. „Um desselbigen willen hat man glaubt, es sei ein heilige, göttliche frau. Die Schwaben haben vil auf si gepaut, das eisen nach ir genant, haben si als ein pesundre nothelferin angerüeft, ein künigin der götter genant, ir pildnus als ein schiflein gemacht, damit angezaigt, wies her über mer sei kommen aufs frembden landen."

Im Gegensatz zu dieser willkürlichen und frei kombinierenden Behandlungsweise, die wir bisher beobachteten, hält sich Aventinus bei dem Berichte über spätere Ereignisse der deutschen Geschichte strenger an seine klassischen Quellen. So erzählt er Ariovists Kampf gegen Caesar ziemlich genau nach des letzteren „Commentarii", obgleich die dem deutschen Heerführer darin zufallende Rolle keine allzu rühmliche ist. Dann sucht er allerdings wieder den Kriegsruhm der Deutschen schadlos zu halten, indem er anderswoher das Urteil herbeiträgt, die Römer hätten jene Schlacht nur deshalb gewonnen,

weil den Germanen ihr Glaube nicht gestattete, vor dem Neumond zu kämpfen.

Ein an sich unbedeutender, für Aventin jedoch recht charakteristischer Zug ist es, dafs er Caesars Nachricht von den beiden Frauen Ariovists, welche auf der Flucht umgekommen seien, unterdrückt. Dies entspricht seinem oben schon erwähnten Bestreben, alle spezifisch heidnischen Züge im deutschen Altertum zu mildern oder zu entfernen. Demgemäfs schien es ihm auch nicht angemessen, einem deutschen Herrscher Vielweiberei zuzuschreiben.

Endlich müssen wir noch Aventins Mitteilung über die Varusschlacht erwähnen, da uns auch dieses Thema bei anderen Autoren regelmäfsig wieder begegnen wird. Hier befindet sich Aventin in voller Übereinstimmung mit der Überlieferung der klassischen Schriftsteller, die er mit allen Einzelheiten genau wiedergiebt. Das hohe Lob, das bei Gelegenheit der Teutoburger Schlacht die römischen Geschichtschreiber übereinstimmend den siegreichen Feinden zollen, mufste ja auch den höchsten Ansprüchen patriotischen Stolzes genügen.

Wie wir bereits sahen, liebt es Aventinus, die lateinischen Namen deutscher Personen in deutsche oder wenigstens deutsch klingende Namen umzuformen, wie Tuisto in Tuitsch, Vandalus in Wandler u. dgl. Diese Liebhaberei führt er auch weiterhin durch, bald mehr bald weniger geschickt, und scheut dabei auch die sonderbarsten etymologischen Grillen nicht. So wandelt er Arminius in Erman oder Ernmaner „d. i. der zu êren ermant", Viromarus in Wermair, Indutiomarus in Tütschmair, Flavus in „der Blaw" um.

Besonders auffällig mufs es erscheinen, dafs er dem Gegner Caesars, den wir aus dem „Bellum Gallicum" unter dem Namen Ariovistus kennen, den deutschen Namen Ernst beilegt. Aus einer Stelle der Einleitung, die sich mit deutschen Namen und ihrer Erklärung befafst, ersehen wir, dafs Aventinus bei Caesar nicht Ariovistus, sondern Arionistus liest und diesen mit dem deutschen „Ernst" identifiziert; als Bedeutung führt er an: „der tapfer ist." Daneben erwähnt er auch einen „alten baierischen künig in wälschen landen vor Cristi geburt" Ariovistus und übersetzt diesen Namen in „Ernvest." Da es

gerade Caesars Gegner ist, den unser Autor mit „Ernst" bezeichnet, so haben wir keinen Grund zu der Annahme, dafs neben Ariovistus in der klassischen Litteratur thatsächlich noch ein Arionistus vorhanden sei; vielmehr dürfte jene Scheidung höchstens einem Druckfehler ihre Entstehung verdanken, vielleicht auch die Form Arionistus als Latinisierung des deutschen Namens Ernst erfunden sein. Die Nachfolger Aventins haben denn auch diesen Arionistus nicht weiter beachtet, vielmehr die beiden deutschen Namen auf dieselbe Person vereinigt und Ernst als Abkürzung für Ernvest angesehen.

Auf lange Zeit hin bildet die hier skizzierte Darstellung den wesentlichen Inhalt aller Berichte über die deutsche Vorzeit, sei es, dafs die Verfasser sich direkt an Aventinus anschliefsen, oder dafs sie — meist auch wieder unter seinem Einflufs — die gleichen Quellen wie er benutzen. Gleichwohl sehen wir auch hier keinen völligen Stillstand; durch mehr oder weniger selbständige Zusätze und Veränderungen erhält der überkommene Stoff bei jedem neuen Schriftsteller ein neues Gepräge. Und die Gesamtheit der oft recht abstrusen Bearbeitungen liefert uns ein charakteristisches Bild der in jener Zeit herrschenden Auffassung vom deutschen Altertum.

Ungefähr gleichzeitig mit Aventins Werken entsteht Sebastian Francks „Germaniae Chronicon."[1]) Der Titel ist nicht ganz zutreffend, da der sehr starke Folioband auch eine ziemlich ausführliche Geschichte des römischen Kaiserreichs u. a. m. bietet. Doch sollen nach Absicht des Verfassers auch jene weitschweifigen Exkurse hauptsächlich zum besseren Verständnis des eigentlichen Hauptinhalts beitragen, und dieser besteht aus einer ausführlichen deutschen Geschichte nebst einer kurzen Geographie Deutschlands.

Wenn wir auf dem Titelblatt lesen, dafs die deutsche Geschichte von Noah an in dieser Chronik erzählt werde, so läfst uns dies bereits vermuten, dafs auch Franck dem Pseudo-Berosus folgt. Und in der That beruft sich auch die erste Zeile des Textes schon neben Nauclerus auf Berosus, dessen Angaben über die deutsche Urgeschichte genau wiedergegeben

---

[1]) 1531 erschienen.

werden. Doch hält sich Franck bei jener Urzeit nicht so lange auf wie Aventinus; er vermeidet alle jene Fabeleien, jene allzu kühnen Kombinationen, mit welchen wir den bayerischen Geschichtschreiber den Anfang seiner Chronik ausschmücken sahen. Nachdem Franck die pseudo-berosianischen Angaben über die ältesten Herrscher wiedergegeben hat, läfst er einige geographische Bemerkungen folgen, giebt in einem Kapitel über „Alte Sitten der Teutschen vor Christi gepurt" eine Übersicht der kulturgeschichtlichen Nachrichten aus der „Germania" und aus Caesars Schriften und geht dann sogleich auf die Kämpfe zwischen Deutschen und Römern über.

Bei Aventinus hatte die christliche Tendenz dazu geführt, dafs christliche Gedanken in das deutsche Altertum hineingetragen, heidnische Bräuche der Urzeit in christlichem Sinne umgedeutet und ausgelegt wurden. Franck hält sich von einer solchen Vergewaltigung der überlieferten Nachrichten fern. Doch spüren wir auch in seiner Darstellung die Wirkung der religiösen Sinnesrichtung, wenn er stolz und verächtlich auf die „superstition der törechten Gentilitet" herabblickt. Im weiteren Verlauf der Chronik wirkt die streng christliche Gesinnung des Verfassers zwar nicht mehr auf den Inhalt ein, aber sie spricht sich desto häufiger in moralisierenden Anmerkungen aus, in welchen der Verfasser aus den erzählenden Ereignissen fromme Nutzanwendungen zieht. Auch vom Patriotismus läfst sich Franck nicht verblenden, so dafs er in seiner Darstellung die Grenzen berechtigten Stolzes auf sein Vaterland und sein deutsches Volk überschritte. Eine aufrichtige Vaterlandsliebe hat ihm die Feder in die Hand gegeben, um die gedächtniswürdigen Thaten des „durch unfleifs der Teutschen historischreiber versaumpten" deutschen Volkes aufzuzeichnen; und eine ehrliche vaterländische Begeisterung spricht auch aus seiner ganzen Darstellung. Aber dadurch wird Franck nicht an einer aufrichtigen Berichterstattung gehindert. Er sucht kriegerische Mifserfolge oder sonstige Mängel der Deutschen, die er bei den klassischen Schriftstellern berichtet findet, weder zu unterdrücken noch zu bemänteln und hält sich so von jenen Ausschreitungen patrio-

tischen Ehrgeizes fern, welchen wir bei anderen Autoren nicht zu unserer Freude begegnen werden. Ja, Franck sagt selbst einmal: „Hierumb mag ich hie nit ein grofs feldgeschrei von eyttel lob der Teutschen machen, wie Nauclerus, Jacobus Wimphelingus und andere, damitt man nit sag ich sei ein Teutscher, und hab ein hoffier und lobbuch, und kein Histori beschriben. Auch darumb das ich nit lügen für die wahrheit schreibe, weil die Teutschen nit allweg, und eben so wenig als andere völcker seiden gespunnen haben, sonder auch neben iren grofsmechtigen thatten unnd reden offt grosse Tirannei und ungerechtigkeit geübt haben". Diesem für einen Historiker unbestreitbar richtigen, für jene Zeit bewundernswürdig vorgeschrittenen Programm entspricht Francks Darstellung durchaus. Vergleichen wir z. B. nur seinen Bericht über Ariovist mit demjenigen des Aventinus, so sehen wir, dafs hier alle jene Milderungen, die wir bei dem bayerischen Chronisten bemerkt haben, weggefallen sind, und dafs Franck sich völlig an Caesars Bericht anschliefst.

Ich übergehe einige andere Chroniken, welche, wie Jakob Köbels Erneuerung der älteren Weltchronik Heinrich Steinhöwels (1531), für unsere Untersuchung nicht in Betracht kommen, und wende mich einem mit den beiden vorher besprochenen Schriften näher verwandten Werke zu. Im Jahre 1539 erschien die lateinisch geschriebene Chronik des Huldericus Mutius. Auch ihm steht die Echtheit des von Annius veröffentlichten Berosus-Fragmentes noch aufser Zweifel; und für die Glaubwürdigkeit des Berosus beruft er sich ebenso wie Sebastian Franck auf das Zeugnis des persischen Geschichtschreibers Metasthenes. Auch Mutius entnimmt dann, wie Aventinus und Franck, dem Berosus die Namen der ältesten deutschen Könige und ihrer orientalischen Zeitgenossen. Auch dafs Tuiscon einer von den zahlreichen Söhnen Noahs gewesen sei, und dafs Noahs Weib neben anderen auch den Namen Terra geführt habe, wird hier wie dort berichtet; und in diesem allen ist es besonders die Übereinstimmung zwischen Berosus und Tacitus, welche unser Chronist betont, und auf welche er besonderen Wert legt. Diese Übereinstimmung ist für ihn aber sonderbarerweise auch in einem Punkte vor-

handen, in welchem beider Ansichten schlechterdings so weit von einander abweichen, dafs fast alle späteren Schriftsteller sich genötigt sahen, sich für eine von beiden zu entscheiden und die andere fallen zu lassen. Es handelt sich um die Frage, ob die Deutschen ein autochthones oder ein eingewandertes Volk seien. Tacitus hält die Germanen für Autochthonen, hauptsächlich deshalb, weil es zu schwierig sei, Deutschland auf dem Seewege zu erreichen, und weil man nach seiner Ansicht vor alter Zeit nur zu Schiffe, nicht auf dem Landwege neue Wohnsitze aufsuchte. Aufserdem hält er Deutschland infolge seines rauhen Klimas, seiner Bodenbeschaffenheit und seines unerfreulichen Aussehens für einen so wenig erstrebenswerten Aufenthaltsort, dafs wohl niemand dorthin hätte aus Asien, Afrika oder Italien auswandern mögen. Wie läfst sich diese Anschauung wohl mit der Nachricht des Pseudo-Berosus vereinen, dafs Noahs Sohn Tuyscon die Germanen aus Kleinasien in ihre jetzige Heimat geführt habe? Aber Mutius berücksichtigt nicht die Worte des Römers, dafs Deutschland niemand aus Asien hätte anlocken können; er achtet auch nicht darauf, dafs jener schreibt: „Ipsos Germanos indigenas crediderim." Demnach scheint er den Taciteischen Text nicht vor Augen gehabt zu haben. In ungenauer Erinnerung mag ihm der Satz von der Auswanderung alter Völker auf dem Seewege vorgeschwebt haben, und dieser mag vielleicht infolge der sonst herrschenden Übereinstimmung zwischen den Angaben beider Autoren eine Form angenommen haben, in welcher er zum Inhalt der Berosianischen Schrift pafst. So läfst denn Mutius den Tacitus schreiben, dafs „die Germanen, Wohnsitz und ein neues Land suchend, nach langen und mannigfachen Irrfahrten am Gestade des Ozeans erst das feste Land erreicht haben".

Die späteren geschichtlichen Ereignisse, wie Ariovists Kampf mit Caesar, den Kriegszug des Drusus, die Varusschlacht, schildert auch Mutius wieder in ziemlich genauem Anschlufs an die klassischen Autoren; Ariovists Persönlichkeit sucht er allerdings ein wenig dadurch zu heben, dafs er die für ihn günstigen Momente stärker betont.

Während die Chronik von Mutius bezüglich der uns hier

beschäftigenden Themata der Darstellung Francks am nächsten kommt und, wie sie, sich genau an den Pseudo-Berosus und Nauclerus hält, führte eine bereits drei Jahre früher erschienene, von Mutius aber nicht berücksichtigte Schrift von Andreas Althamer[1]) ein völlig neues Element in die deutsche Urgeschichte ein, das dann in alle späteren Darstellungen übergegangen ist.

Der Pseudo-Berosus hatte die Anknüpfung an die Bibel einfach dadurch hergestellt, dafs er den Stammvater der Deutschen Tuyscon zum Sohne Noahs machte. Ohne zu untersuchen, ob dies mit dem biblischen Text vereinbar sei, hatten Aventinus, Franck und Mutius jene Darstellung übernommen. Althamer dagegen sucht sich enger an die Bibel anzuschliefsen, indem er einen in der Genesis genannten Namen in die deutsche Urgeschichte einführt; er identifiziert Tuyscon mit einem Urenkel Noahs aus der Nachkommenschaft Japhets, Ascenas, dem Sohn Gomers. Für die Abstammung der Deutschen von Ascenas beruft er sich auf Hieronymus, Eusebius und die Juden. Es ist richtig, dafs in der rabbinischen Litteratur die Deutschen „Aschkenas" genannt werden;[2]) doch ist die Herkunft und Bedeutung dieses Namens strittig; die sprachliche Übereinstimmung mit dem biblischen Namen wird von modernen Gelehrten für eine äufserliche und zufällige gehalten. Und was die beiden anderen Gewährsmänner Althamers betrifft, so habe ich bei Hieronymus eine Beweisstelle nicht finden können. Hieronymus sagt von den Söhnen Gomers: „Filii Gomer Aschanaz et Riphath et Thogarma. Aschanaz Graeci Reginos vocant, Riphath Paphlagones, Thogarma Phrygas." Dafs hier unter Regini die Deutschen zu verstehen sein sollten, ist schon wegen der Gleichstellung mit Phrygern und Paphlagoniern kaum anzunehmen. Gleichwohl mufs diese Auffassung zur Zeit Althamers von mehreren Gelehrten geteilt worden sein; denn in der Ausgabe von Hieronymus' Werken, welche 1538 erschien, findet sich die oben angeführte Stelle im Index

[1]) Commentaria Germaniae in P. Cornelii Taciti equitis Romani libellum de situ etc. Andr. Althameri diligentia . . . elucubrata. 1536.

[2]) Diese hebräische Bezeichnung gilt gleichmäfsig für das deutsche Land und das deutsche Volk.

unter der Bezeichnung: „Ab Aschanaz descendunt Germani". Die Erklärung des Namens Aschanaz als „ignis sic aspersus" in den „Hebraicae quaestiones" hat mit Althamers Erklärung noch weniger zu thun, obwohl er gerade dieses Werk des Hieronymus als Quelle citiert. Dagegen lassen sich die Worte des Eusebius „Aschanaz, unde gentes Goticae" allerdings in dem von Althamer angegebenen Sinne verwerten. Und Hieronymus verdankt vielleicht seine Erwähnung an genannter Stelle nur dem Umstande, dafs er die Chronik des Eusebius in lateinischer Sprache herausgegeben hat. Übrigens finden sich die eben angeführten Worte bei Eusebius nicht in der Genealogie der Noachiden, wo man sie zunächst suchen würde, sondern sie bilden den Abschlufs einer ganz gedrängten Aufzählung aller Generationen von Adam bis zu Noahs nächsten Nachkommen. Diesem Umstande wird es zuzuschreiben sein, dafs vor Althamer noch niemand davon Notiz genommen hatte, obgleich die Chronik des Eusebius schon vorher vielfach als Quelle gedient hatte. Die Namen der orientalischen Herrscher, welche wir im Pseudo-Berosus fanden, stammen dorther und waren daraus schon vom Abbas Urspergensis, Albertus Stadensis u. a. in ihre Chroniken hinübergenommen worden. Annius hatte nur als erster ihre angeblichen deutschen Zeitgenossen hinzugefügt. Aber jene Chronisten erwähnen Aschenaz gar nicht; und in der pseudo-berosianischen Schrift wird er nur gemäfs der Bibel als Sohn Gomers genannt, jedoch nicht in Zusammenhang mit der deutschen Geschichte gebracht. Als Stammvater der Deutschen, identifiziert mit Tuyscon, tritt er uns zuerst bei Althamer entgegen.

Dafs diese Gleichstellung des Taciteischen Tuisto mit dem Aschenaz der Bibel in Widerspruch zur Behauptung des römischen Historikers steht, die Germanen seien Autochthonen, ist dem Kommentator völlig entgangen, obwohl er selbst dieser Behauptung und ihren Gründen kurz zuvor eingehend widersprochen hat. Althamer ging nicht aus Mifstrauen gegen das pseudo-berosianische Werk auf die Bibel zurück, sondern er war von der Echtheit jener Angaben überzeugt und suchte sie deshalb mit den biblischen wie mit den Taciteischen in Einklang zu bringen. Im gleichen Sinne verfährt er auch bei der

Besprechung von Tuistos Nachkommen. Er begnügt sich nicht, wie Franck und Mutius, mit der Beifügung der orientalischen Herrschernamen. Vielmehr widmet er jedem einzelnen unter Bezugnahme auf mancherlei gelehrtes Material eine eingehende Besprechung; vor allem sucht er genau zu bestimmen, welche deutschen Stämme jedem einzelnen unterthan gewesen seien. Dafs auch hierin ein Widerspruch zur Berosianischen Darstellung liegt, wird ihm nicht bewufst. Nur nach dem Text des Tacitus ist es berechtigt, jeden der von ihm bezeichneten „Götter" mit einem nach diesem genannten deutschen Stamme in nähere Verbindung zu bringen; der Pseudo-Berosus hat sie alle zu Königen gemacht, die über alle „Tuyscones" vom Don bis zum Rhein herrschen. Althamer hat als Kommentator der „Germania" naturgemäfs hauptsächlich die Taciteischen Angaben vor Augen und berücksichtigt anderes nur, soweit es mit diesen übereinstimmend erscheint. Bei Widersprüchen hält er sich — wie wir im vorerwähnten Falle sahen — an Tacitus. Dem entsprechend sind bei ihm Ingaevon, Herminon und Istevon Brüder, während Annius aus ihnen Vater, Sohn und Enkel gemacht hatte. Auch hier scheint er den Unterschied zwischen beiden Versionen nicht bemerkt zu haben; denn er führt bei jedem der drei Herrscher den bei Berosus erwähnten assyrischen Zeitgenossen an, während sie für ihn doch als Brüder neben einander gleichzeitig herrschen sollten.

Das Bestreben, die Eigennamen zu verdeutschen, ist bei Althamer offenbar durch Aventins Beispiel angeregt, wie schon die Herübernahme der Deutung des Namens Ariovistus als Ehrenvest — Ernst sieht er als Abkürzung davon an — erkennen läfst. Einen Fortschritt gegenüber Aventins allzu willkürlichem Verfahren bedeutet es, dafs Althamer nicht mehr nur nach dem Klange der lateinischen Namen deutsche Formen einsetzt, sondern seinen Verdeutschungen eine gewisse, wenn auch nicht immer recht stichhaltige Begründung zu geben versucht. So erklärt er den Namen Ingaevones als Meeresanwohner, indem er es als entstellte Form von Wigewones ausgiebt und dieses in Wic, eine niederdeutsche Bezeichnung für Meerbusen, und das Zeitwort „wohnen" zerlegt, Herminones ist ihm eine entstellte Form für „Herdwoner" — „Herd, Hert"

wie bei Aventinus „Nerth“ für Erd —, womit Bewohner des Binnenlandes bezeichnet werden sollen; jener Name konnte nach Althamers Meinung leicht in Herminones oder Herminones umgeändert werden, „propterea quod Romani vocis etymologiam ignoraverint.“ Sehr gewagt ist die Erklärung von Istaevones als die „Eysterwoner, Usserstenwoner, Weitstenwoner.“ Zu dem Namen „Marsi“ macht Althamer eine später oft wiederholte Konjektur, indem er ihn mit der niederdeutschen Bezeichnung „Marschen“ für ein feuchtes, sumpfiges Gebiet in sprachlichen Zusammenhang bringt. Bei Erklärung des Namens Gambrivius zeigt sich wieder die Wirkung von Aventins Vorbild, da auch Althamer die Namen Gemper und Kemper anführt. Weiter bringt er diesen Namen mit Sicambri und einem Kloster Gambreu in Verbindung.

Althamers Kommentar bildet die Vorlage für ein Büchlein, welches das deutsche Altertum zuerst auf dem Gebiete der schönen Litteratur behandelt, Burkhard Waldis' illustrierte Reimchronik „Ursprung und Herkommen der zwölff ersten alten König und Fürsten deutscher Nation, wie und zu welchen zeyten ir yeder regiert hat.“ [1]) Trotzdem sich der Verfasser in zahlreichen Randbemerkungen auf die Bibel, Plinius, Berosus, Tacitus u. a. beruft, läfst uns schon der erste Vers vermuten, dafs Althamers Buch seine eigentliche Quelle ist. Denn nur dort war zur Zeit, da Waldis seine Reime schrieb, die Identifizierung von Tuiscon und Ascenas zu finden; und Waldis beginnt mit dem Verse „Ascenas den man nennt Tuiscon.“ Bis zu unbedeutenden Einzelheiten hat Waldis von Althamer den Stoff zu seinen Versen entlehnt; ja selbst seine oben erwähnten Randbemerkungen bezeichnen nur die von diesem citierten Stellen aus der Bibel und den Klassikern.

Mangelt so dem Buche des Waldis die Originalität hinsichtlich des Inhalts, so erhält es auf der anderen Seite eine eigenartige Bedeutung dadurch, dafs es jene Nachrichten durch volkstümliche Bearbeitung aus der gelehrten Litteratur heraus vor ein gröfseres Publikum führt. Denn populär zu wirken, war die Waldissche Reimchronik berufen durch ihr volks-

[1]) 1543 erschienen.

tümliches Versmafs, durch ihren geringen Umfang und nicht zum wenigsten durch die grofsen Holzschnitte, welche in einer Ausgabe schwarz, in der anderen grob koloriert, den Text begleiten. Verse und Bilder führen uns als die „zwölff ersten alten König und Fürsten deutscher Nation“ fast lauter uns schon bekannte Persönlichkeiten vor: zunächst Ascenas-Tuyscon mit seinen acht Nachkommen, dann Ariovistus und Arminius; und nur den zwölften hat Waldis ohne Althamers Beispiel selbständig hinzugefügt, Karl den Grofsen.

Auf den Holzschnitten sind alle Herrscher von Mannus bis zu Karl dem Grofsen in Kleidung und mit Waffen des ausgehenden Mittelalters dargestellt; nur Ascenas trägt, wohl wegen seiner biblischen Herkunft, ein etwas phantastisch-altertümliches Gewand, das nach der Absicht des Zeichners jedenfalls ein orientalisches Kleid vorstellen sollte. Eine etwas über zwanzig Jahre später erschienene Wiederholung unseres Werkes,[1]) die den Waldisschen Text unverändert erhält, trägt in den Illustrationen dem veränderten Zeitgeschmack Rechnung. An die Stelle der groben, steiflinigen Figuren jener ersten Holzschnitte sind zierlichere, allerdings minder originelle und charakteristische Brustbilder in wenig stilgemäfser Umrahmung getreten. Hier ist Ascenas wie ein zeitgenössischer, orientalischer Fürst gekleidet; die anderen tragen zumeist stilisierte Römerrüstungen. Auf Mannigfaltigkeit sorgfältig gepflegter Bartformen scheint der Illustrator dieser späteren Auflage besonders Gewicht gelegt zu haben. Die Wappen, welche einigen Herrschern in der Originalausgabe beigegeben waren, sind auch in die veränderte Auflage übernommen worden; hier wie dort ist Arminius dadurch charakterisiert, dafs er das Haupt des Varus in der Hand hält. Von der Regel, nur die Porträts der einzelnen Herrscher zu geben, weicht der Illustrator der ersten Ausgabe nur in einem

[1]) Diese spätere Ausgabe ist der „Bayerischen Chronik“ des Aventinus von 1566 beigegeben und führt folgenden Titel: „Bildnufs oder Contrafactur der Zwölff ersten alten Teutschen, König und Fürsten, welcher Tugend und Thaten für andern gerümbt und gepreifst, und bey den Geschichtschreibern, wie auch in nachfolgenden Chronicken, gedacht wird, sampt kurtzer beschreibung jres Ursprungs und Herkommens, mit anzeigung zu was zeiten sie regiert und gelebt haben.“

einzigen Falle ab, indem er bei dem Bilde des Suevus — durch den begleitenden Text veranlafst — im Hintergrunde einen pflügenden Bauern darstellt. Der zweite Illustrator benutzt mehrere Stellen des Textes in dieser Weise: bei den vier ersten Königen bildet er im Hintergrunde die von Waldis als gleichzeitig erwähnten biblischen Ereignisse ab; und bei Gambrivius, dem der Text die Einführung des Bierbrauens zuschreibt, nehmen die im Hintergrunde angebrachten Zeichnungen auf diese Thätigkeit Bezug.

Dafs Gambrivius die Deutschen das Bierbrauen lehrte,

„Wie er solchs von Osiride
Gelernt hat, und von Iside,“

ist ein neuer Zug, den Waldis selbständig in die Darstellung eingeführt hat. Althamer erwähnt davon nichts; auch ist nach seiner Aufzählung Osiris gar nicht Zeitgenosse des Gambrivius, sondern seines Grofsvaters Istaevon. Burkhard Waldis hat den Gambrivius entweder unbewufst verwechselt oder bewufst identifiziert mit Gambrinus, der schon damals die Würde eines sagenhaften Bierkönigs inne hatte.

Über den Ursprung der Sage von Gambrinus sind die Ansichten geteilt; litterarische Belege aus älterer Zeit habe ich nirgends nachgewiesen gefunden. Ziemlich glaubwürdig ist die Ansicht, dafs Gambrinus eine entstellte Form des Namens Jan primus sei; es sei darunter Herzog Johann I. von Brabant (1251—1294) zu verstehen, welcher auf Bitten der Brauergilde von Brüssel das Patronat übernommen habe. Er soll im Versammlungssaal der Gilde abgebildet sein, im königlichen Purpurmantel auf dem Throne sitzend, die Krone auf dem Haupte, ein Glas voll schäumenden Bieres in der rechten Hand. Für die Entstehung des Namens Gambrinus aus Jan primus spricht die von Hans Sachs gebrauchte Form Jamprinius. Der Schwank, der mit diesem Namen beginnt,[1]) stammt aus dem Jahre 1553, und Sachs hat die einzelnen Angaben über die Herkunft der Bierbrauerei offenbar von Waldis

---

[1]) „Wer erstlich hat erfunden Bier
Und der vollen Brüder Thurnier.“
Vom 15. November 1553 unterzeichnet.

übernommen. Der Name des Bierkönigs mufs ihm jedoch bereits anderswoher in ursprünglicherer Form bekannt gewesen sein. Denn es wäre sehr unwahrscheinlich, dafs er Jamprinius statt Waldis' Gambrivius eingesetzt haben sollte. Die niederländische Herkunft des Gambrinus scheint auch unserem Autor bekannt gewesen zu sein. Denn dadurch würde sich besser als durch blofsen Gleichklang der Namen erklären, dafs Waldis Gambrivius mit Gambrinus identifiziert. Für ihn ist Gambrivius — gemäfs Althamers Angabe — „König in Brabant, Flandern"; wenn er nun wufste, dafs Gambrinus in derselben Gegend geherrscht haben sollte, so konnten beide leicht in eine Person zusammenfliefsen.

Von Vandalus, dem Zeitgenossen des Altades, des zwölften Königs der Babylonier, springt die von Waldis aufgestellte Genealogie auf Ariovist über. Auch dieser Herrscher war in Althamers Kommentar erwähnt, und Waldis hat dorther die Verdeutschung seines Namens in „Ehrenvest" entnommen. Aber Waldis geht hier über seine Vorlage hinaus und weicht auch von Aventinus und den anderen, die vorher von Ariovist berichtet haben, wesentlich ab. Sonst war Ariovistus immer — gemäfs Caesars Berichten — als ein raub- und rauflustiger, grofssprecherischer Heerführer geschildert worden, dessen prahlerische Reden vor dem Entscheidungskampfe mit dem Ergebnis desselben in keinem günstigen Verhältnisse standen. Waldis als erster unternimmt es, den Ariovist als Nationalhelden auf den Schild zu erheben. Er gesteht zwar zu, dafs er gegen die Römer nur mit geteiltem Erfolge gekämpft habe, wie ja das Kriegsglück stets wandelbar sei. Sonst aber weifs er von Ariovists Persönlichkeit, seinem Ansehen, seiner Tapferkeit, seinen Erfolgen nur Rühmliches zu berichten. Und während die gelehrte Litteratur sich auch weiterhin an Julius Caesar hält, dessen Darstellung nur hie und da leicht gemildert wird, bleibt in der schönen Litteratur Burkhard Waldis' Beispiel mafsgebend. Wo wir auf ihrem Gebiete dem Ariovist noch ferner begegnen werden — bei Moscherosch und bei Lohenstein —, spielt er seine rühmliche Rolle fort: in Ariovists Person ist seit Waldis ein zweiter Nationalheld neben Arminius erstanden.

In seinen Versen auf Arminius, der ja schon vor ihm als Nationalheld anerkannt und gepriesen war, begnügt sich Waldis wiederum mit der Wiedergabe der Althamerschen Nachrichten zum Lobe des Cheruskerfürsten, welche sich auf die bekannten Stellen bei Tacitus, Florus, Velleius Paterculus und Suetonius stützen.

Als Schlufs folgt dann noch die Verherrlichung des gröfsten unter den späteren deutschen Herrschern, Karls des Grofsen. Wir werden uns jetzt kaum noch wundern, den grofsen König des achten nachchristlichen Jahrhunderts als letzten der „zwölff ersten alten Fürsten und König deutscher Nation“ die Reihe abschliefsen zu sehen, die mit einem Zeitgenossen „Nymbrots“ begonnen hatte. Die nähere Betrachtung des Büchleins hat uns gezeigt, dafs die vaterländische Tendenz vor allem den Verfasser bestimmt. Und wenn nur diese seine Hauptabsicht gewahrt bleibt, so wagt er leicht auch einen Sprung über viele Jahrhunderte hinweg. So schliefst er, als die Reihe der Taciteischen Namen erschöpft ist, an Vandalus den Ariovistus an und geht von Arminius zu Karl dem Grofsen über.

Trotzdem wäre es wohl falsch, anzunehmen, dafs Waldis etwa gegenüber der wissenschaftlichen Stichhaltigkeit seines Werkes gleichgültig gewesen wäre. Eine solche Anschauung wäre unvereinbar mit der von Waldis angewandten Methode, einem wissenschaftlichen Werke, wie Althamers Kommentar zur „Germania“, bis zu geringen Einzelheiten genau zu folgen und sogar noch die Citate aus den klassischen Autoren in Randbemerkungen beizufügen. Dieses Verfahren weist vielmehr darauf hin, dafs Waldis — wie von einem gelehrten Manne in jenem gelehrten Zeitalter von vorneherein zu vermuten war — sein Werk auch auf wissenschaftliche Beurteilung berechnet hatte. Jene von uns besprochenen Willkürlichkeiten werden in damaliger Zeit weniger störend empfunden worden sein, als dies bei wissenschaftlicher Betrachtung heute der Fall ist. Jedenfalls steht die Thatsache fest, dafs die Zeitgenossen des Autors seinem Buche eine wissenschaftliche Schätzung zu teil werden liefsen.

Es fehlt zwar an Besprechungen und kritischen Äufserungen darüber in der gleichzeitigen Litteratur völlig; wenigstens ist

uns nichts derartiges erhalten. Doch sahen wir bereits, daſs eine zweite Ausgabe der Waldisschen Verse mit neuen Illustrationen der groſsen bayerischen Chronik des Aventinus beigegeben wurde. Diesen Platz konnte man nur einem Werke anweisen, dem man auch wissenschaftliche Berechtigung zuerkannte.

Im gleichen Sinne als beweiskräftig darf auch der Umstand gelten, daſs Mathias Holtzwart die Verse des Waldis in lateinische Hexameter übertrug, die er mit groſsenteils anders woher entnommenen Bildern im Jahre 1573 unter dem Titel „Eikones cum brevissimis descriptionibus duodecim primorum etc. veteris Germaniae heroum" veröffentlichte. Einer Wiederholung dieser Arbeit, welche er im Jahre 1581 als Anhang zu seiner „Emblematum tyrocinia" erscheinen lieſs, sind neben den lateinischen auch des Waldis deutsche Originalverse beigegeben. Die lateinischen und deutschen Verse finden sich wieder abgedruckt in den „Memorabilia mundi" des Mathias Quad.[1]) Letzterer kennt bereits den Dichter der Originalverse nicht mehr, sondern erwähnt als Quellen, aus denen er schöpfte, nur Aventins Chronik und die Übertragung Holtzwarts.

Ein weiterer Beweis dafür, wie ein bedeutender, gleichzeitiger Gelehrter das Büchlein des Waldis schätzte, ist uns in den „Migrationes gentium" von Wolfgang Lazius[2]) erhalten. In diesem groſsen, sehr gelehrten Werke sind die Bilder des Tuiscon und des Eusterwon aus der Originalausgabe von Waldis' „Ursprung und Herkommen" reproduziert, um den Typus der „Aborigenes" bezw. der „Gallogräci sive Galatae" zu veranschaulichen. Und auch im Texte hat sich Lazius von Waldis beeinflussen lassen. Denn die im ersten Buche ausgesprochene Identifizierung des lateinischen Tuiscon mit dem Aschenaz[3]) der Bibel war bis dahin, wie wir gesehen

---

[1]) Gedruckt zu Köln 1601.

[2]) 1555 erschienen.

[3]) Lazius schreibt Aschenas oder Aschaenas. Die bei dem Pseudo-Berosus gebrauchte Form Ascanius veranlaſst ihn zu der Vermutung, dieser uralte biblische Name möchte im anhaltischen Fürstenhause noch erhalten sein.

haben, nur bei Althamer und Waldis zu finden. Dafs er aber den Althamerschen Kommentar benutzt habe, geht wenigstens aus keiner der zahlreichen Randnoten hervor, in denen er seine Quellen anzugeben pflegt. Anfangs glaubte ich, einen Zusammenhang mit Althamer annehmen zu müssen, weil beide unter den Beweisgründen für die Abstammung der Deutschen von Aschenaz erwähnen, dafs in der hebräischen Sprache die germanischen Völker mit Aschenaz bezeichnet werden. Doch mufste dies dem Lazius als gelehrtem Kenner des Hebräischen auch ohnedies aus der talmudistischen Litteratur bekannt sein.

Mathias Holtzwart kannte zwar beide Ausgaben der Waldisschen Reimchronik, wie er in der Widmung vor der Ausgabe seiner „Eikones" von 1573 ausdrücklich bezeugt.[1]) Trotzdem entnahm er seine Illustrationen keiner von beiden, sondern dem oben genannten Werke des Wolfgang Lazius. Veranlassung hierzu mögen wohl die zwei Bilder gegeben haben, welche Lazius aus der ersten Ausgabe der Reimchronik übernommen hatte. Die neuen Illustrationen der zweiten Auflage haben Holtzwart angeregt, auch bei seinen Bildern im Hintergrunde Ereignisse anzudeuten, welche im begleitenden Texte erwähnt sind. Auch die Wappen und noch einige andere Einzelheiten sind von den Originalzeichnungen entnommen und den fremden Illustrationen beigefügt.

Unter Benützung eines sehr grofsen Materials an gelehrten Schriften unternahm es Jakob Schopper, eine umfassende, gründliche „Chorographie und Histori Teutscher Nation" abzufassen, die er im Jahre 1582 zu Frankfurt a. M. im Druck erscheinen liefs. Geistliche und weltliche Schriften,

---

[1]) Mittler (Nachwort zur Ausgabe von Waldis' „Klagelied Herzog Heinrichs von Braunschweig". Cassel 1855) scheint Holtzwarts Werk, obwohl er beide Ausgaben nennt, nur in der Ausgabe von 1581 gesehen zu haben. Er schreibt nämlich, dafs bei der Wiedergabe der Waldisschen Verse nirgends — eine Anmerkung unter Tuiscons Bilde bei Holtzwart ausgenommen — der Verfasser genannt werde. Holtzwart nennt jedoch Waldis als Autor in jenem Widmungsschreiben an Burkard Waldner von Frundstein, mit welchem er die Ausgabe von 1573 einleitet. Die Widmung ist, wie die ganze Ausgabe, lateinisch.

poetische und historische Werke aus alter und neuer Zeit sind ihm bekannt und werden von ihm häufig und fast ohne Unterschied hinsichtlich ihrer Beweiskraft citiert.

Fast zwei Drittel der Chronik sind der „Historia Ecclesiastica“ Deutschlands gewidmet. Aber nicht nur die Ökonomie des Werkes, sondern auch seine Tendenz läfst den Verfasser als Theologen erkennen; denn auf jeder Seite tritt uns deutlich das Bestreben entgegen, in allen Ereignissen das Walten der göttlichen Macht und Gerechtigkeit nachzuweisen. Damit geht natürlich für die Darstellung der älteren Zeit ein starkes Überwiegen der biblischen Nachrichten Hand in Hand.

Sogleich im ersten Kapitel „Von der Teutschen ursprung und anfängern“ finden wir denn auch die biblische Erzählung in ausgiebigem Mafse verwertet. Daneben beruft sich der Verfasser sowohl auf Tacitus und Berosus als auch auf Nauclerus, Aventinus und endlich Althamer. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Fassungen der einschlägigen Stellen bei den genannten Autoren kommen für Schopper nicht in Betracht. Er betont nur die gemeinsamen Punkte und findet alle Darstellungen in guter Harmonie. So hatte er auch schon in der Vorrede bezüglich der Echtheit der Berosianischen Fragmente geäufsert: „Und dafs ich auch etwas darzu sage, so ist warlich das, was ich aufs ihm von den Teutschen anziehen wirdt, der Warheit nicht unehnlich. Denn viel andere Scribenten ihm hierinnen zustimmen, und solches auch der heutige Augenschein bezeuget, wie wir denn baldt hören wöllen“.

Althamers Auffassung gemäfs sieht auch Schopper den Tuiscon und Ascenas für die gleiche Person an. Diese Meinung sucht er dadurch noch besonders zu bekräftigen, dafs er die beiden Namen auch sprachlich für einerlei erklärt. Nach seiner Ansicht ist für Ascenas, „dieweil die Teutschen pflegen offtermals die Namen abzubrechen“ die kürzere Nebenform Ascon in Gebrauch gekommen. Aus „der Ascon“ sei dann Dascon, Discon, Duiscon und endlich Tuiscon geworden. Diese höchst absonderliche Etymologie des Namens Tuiscon hat gleichwohl ihre Anhänger gefunden und so lange nachgewirkt, dafs noch in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahr-

hunderts ein Historiker ihrer zu gedenken Veranlassung nimmt,[1]) allerdings um sie mit anderen oberflächlichen Kombinationen als unbrauchbar und sinnlos abzuweisen. Vom Namen Tuiscon leitet Schopper dann den Volksnamen der „Teutschen“ ab; dafs er hierbei eine Zwischenform „Tuitschen“ ansetzt, dürfte wohl auf einer Reminiscenz aus Aventinus beruhen, der den deutschen Stammvater Tuitsch nannte.

Der bayerische Historiker bildet auch die Hauptquelle für den ferneren Inhalt dieses ersten Kapitels. Zunächst sind dorther die Namen von Tuiscons zwanzig Gefährten entnommen; und zwar ist es die lateinische Ausgabe der „Annales ducum Boiariae“, aus der Schopper schöpft. Denn nur hier findet sich die Zahl zwanzig, während in der deutschen Ausgabe der „Bayerischen Chronik“ die Anzahl auf achtundzwanzig erhöht ist. Auch hätte es Schopper, wenn er die Namen und die dazugehörigen Notizen der „Chronik“ entnommen hätte, auffallen müssen, dafs dort unter Tuiscons Gefährten ein Asch oder Ascha — „haist latein Ascanius. die heilig schrift nent in Askenest“ — erwähnt wird, was zu seiner Darstellung nicht pafst, da er diesen letzten Namen ja mit Tuiscon als identisch ansieht.

Indem Schopper sich dann zu Tuiscons Nachkommen wendet, deren Reihe er nur bis zu Suevus verfolgt, stellt er gegen Aventinus im Anschlufs an Althamer die Taciteische Genealogie wieder her, welche Ingewon, Istewon und Herminon als Brüder aufführt. Da jene beiden „on Kinder abgestorben“ seien, sei dann das ganze Reich an Hermann — so nennt er Herminon nach dem Beispiel Aventins — und seine Nachkommen gefallen. Wir finden auch hier wieder die schon von Aventin gerühmten Verdienste Hermanns um die kriegerische Organisation und Tüchtigkeit seines Volkes. Dieses habe ihn zum Danke dafür unter die Götter gerechnet und ihm viele Standbilder gesetzt, denen an seiner Statt göttliche Ehren erwiesen wurden. Die genaue Beschreibung dieser Standbilder Hermanns läfst uns erkennen, dafs Schopper vermutlich die

---

[1]) D. Ph. E. Bertram in seiner Geschichte des Hauses und Fürstentums Anhalt (fortgesetzt von M. J. C. Krause), Halle 1780. Band I, S. 78.

Rolandfiguren als Bilder Hermanns aufgefafst hat. Auch das von Karl dem Grofsen zerstörte Volksheiligtum der Sachsen, das schon Aventinus dem Herimannus geweiht hatte, fafst Schopper in gleicher Bedeutung auf. Doch deutet er wenigstens den zweiten Bestandteil des Wortes Irminsul richtig, wenn er schreibt: „diese Bildnufs, welche sie verehrten, hiefse Hermansaul, das ist, defs Hermanni Saul oder Bildnufs.“ Der bayerische Chronist dagegen hatte Irminsul als Hermanssaal, einen dem Herimannus geweihten Tempel, gedeutet. Zu Hermanns weisen und nützlichen Anordnungen soll auch das Verbot des Anbaus und der Einfuhr von Wein gehören; sonderbarerweise verlegt aber Schopper gerade in seine Zeit die von anderen Autoren erst später angesetzte Einführung der Bierbrauerei durch Osyris und Isis.

Im zweiten Kapitel behandelt Schopper die Namen des deutschen Volkes bei den verschiedenen älteren und neueren ausländischen Schriftstellern. Er führt als solche an: Teutschen, Theutones, Germani, Allemanni, Tungri, Galli, Scythae, Celtae, Sarmatae u. a. Über Entstehung und Bedeutung dieser Namen werden mannigfache, teilweise recht abenteuerliche Hypothesen zusammengetragen.

Den Rest der „Historia naturalis“, wie Schopper den ersten Teil seiner Chronik nennt, bilden weitläufige Abhandlungen über Deutschlands Geographie, Bodenbeschaffenheit, Völkerkunde u. s. w.

Der zweite Teil „Historia moralis“ beginnt mit einer Beschreibung der alten deutschen Sitten nach der „Germania“ des Tacitus. Mit patriotischem Stolze wiederholt Schopper das Lob der mannigfachen deutschen Tugenden. Doch stöfst er manchen frommen Seufzer über die spätere Verschlimmerung der deutschen Sitten aus. Der fromme Theologe sieht darin natürlich ein Werk des bösen Teufels, welcher Macht über die Deutschen gewonnen habe, weil sie von den gottgefälligen Vorschriften und Ermahnungen ihres Urahnherrn Japhet abgewichen seien. Die Macht des Erbfeindes der Menschheit, die nunmehr gar weit um sich gegriffen habe, zeigt aber ihre ersten Wirkungen schon in älterer Zeit, da ja Tacitus bereits von der unmäfsigen Völlerei, der unbezähmbaren Spielleiden-

schaft und der abergläubischen Wahrsagerei der Deutschen Kunde giebt. Vor diesen alten und vielen später eingeschlichenen Lastern verwarnt unser Autor seine Leser wiederholt ernstlich unter Hinweisen auf viele einschlägige Stellen der heiligen Schrift. Auf die Trunkenheit kommt er, nachdem er inzwischen anderes abgehandelt hat, am Ende des zweiten Teils in einem besonderen Schlufskapitel nochmals zurück, um ja recht eindringlich von diesem Laster abzumahnen.

Der dritte und letzte, bei weitem umfangreichste Teil von Schoppers Werk, die „Historia ecclesiastica", handelt von der Geschichte des christlichen Glaubens in Deutschland. Als Einleitung hierzu geht ein kurzes Kapitel „Von der uralten Teutschen Abgötterei in der Heydenschafft" voraus.

Tuiscon selbst trägt nach Schoppers Ansicht einen Teil der Schuld daran, dafs die Deutschen vom wahren Gottesglauben abwichen. Denn Tuiscon habe zwar seinem Volke den wahren Glauben an einen einigen, unsichtbaren Gott gepredigt, in welchem er von seinen Vorfahren unterwiesen worden war; er habe auch sonst sein Volk „viel Gottseelige sachen" gelehrt. Aber er sei von den göttlichen Satzungen abgewichen, indem er in Deutschland an vielen Orten Altäre errichtet habe, an welchen er und sein Volk Opfer darbrachten, während doch nach den Satzungen des alten Testaments Gott nur an einem einzigen Orte, nämlich auf dem von Noah errichteten Altare, Opfer empfangen wollte. Dies ist eine theologische Erfindung Schoppers, die er zu seinem Zwecke nach der Erzählung von Thare im ersten Buche Mosis erdichtet hat. Nach einem Exkurse über Abgötterei im allgemeinen zählt Schopper die einzelnen Götter der alten Deutschen auf. Als erste Phase der Abgötterei setzt er die von Caesar überlieferte Verehrung von Sonne, Mond und Feuer an. Erst später seien die ausländischen Abgötter in Aufnahme gekommen, deren Kult Tacitus bezeugt. Nach dem Beispiele Aventins sieht auch Schopper den Mars und Herkules nur als die nach ihrem Tode vergötterten deutschen Könige Marsus und Herkules Alemannus an. Aufserdem will er auch noch den Mercurius mit Hermann identifizieren, da Mercurius dem griechischen Hermes entspreche und dieser Name stark an Hermann anklinge. Diese

Annahme stimme auch zur Nachricht des Abbas Urspergensis, dafs die Sachsen sonderlich den Mercurium geehrt haben; denn bei den Sachsen habe ja das Heiligtum des Hermannus gestanden, welches Kaiser Karl später zerstörte. Von Isis, Tanfana, Vulcanus u. a. thut er kurz Erwähnung, ohne Neues hinzuzufügen. Auch die Erklärung des Namens Herthus (so für Nerthus) als „Erdtrich", Tuiscons Mutter, kennen wir schon von Aventinus.

Den Schlufs der Nachrichten vom deutschen Heidentum bilden die Taciteischen Mitteilungen von der Wahrsagerei und die Aventinischen vom Orden der Druiden, die ursprünglich in Frankreich und später auch in Deutschland des Priesteramtes gewaltet haben. Der überwiegende Einflufs, den die Schriften des bayerischen Chronisten auch auf Schoppers Darstellung jener ältesten Epoche ausgeübt haben, ist trotz der Benutzung anderen Materials unverkennbar.

Der grundgelehrte Kommentar zur „Germania" von Michael Beuther[1]) bietet zwar für unsere Untersuchung nichts wesentlich Neues, verdient aber gleichwohl in diesem Zusammenhange Erwähnung wegen der darin enthaltenen Auslassungen über den Pseudo-Berosus.

Beuther kennt gar wohl die Zweifel des Beatus Rhenanus und anderer Gelehrten an der Echtheit der vom Annius herausgegebenen Fragmente. Gleichwohl kommt er selbst zu dem Schlufs, ihnen Geltung beizumessen, und hierbei giebt für ihn der Umstand den Ausschlag, dafs in jenen Fragmenten sich Stellen befinden, welche Josephus, Tatianus und Theophilus aus dem Berosus angeführt haben. Dafs für einen Fälscher nichts einfacher war, als gerade jene Citate seiner Fälschung einzufügen, ist ihm sonderbarer Weise nicht aufgefallen. Vielleicht hat den jüngeren Beuther, den Herausgeber des Kommentars, eine derartige Erwägung veranlafst, an der betreffenden Stelle in einer Randnote anzumerken, dafs solcher citierten Stellen doch nur wenige seien. Bei der Stelle von den drei Söhnen des Mannus kommt Beuther nochmals auf die Berosus-Frage zurück. Weil in jenen umstrittenen Frag-

[1]) 1594 zu Strafsburg von Joh. Mich. Beuther herausgegeben.

menten Istevon nicht genannt werde, und die beiden anderen nicht als Söhne des Mannus bezeichnet werden, so will Beuther folgern, dafs die Fragmente schon vor Tacitus bestanden haben. Dieser an und für sich wenig überzeugenden Begründung gegenüber ist auch noch darauf hinzuweisen, dafs der Name Istevon in den Fragmenten allerdings genannt wird, und zwar in dem kurzen Verzeichnis der Nachkommen Tuyscons im zweiten Buche; er fehlt nur in der ausführlicheren Darstellung des fünften Buches. Aber gerade jene kurze Aufzählung kann ihre Taciteische Herkunft kaum verleugnen. Von nicht geringer Bedeutung für Beuthers Entscheidung zu Gunsten der Berosianischen Fragmente dürfte die Übereinstimmung mit der Bibel gewesen sein. Wenigstens erkennen wir eine solche Absicht, wenn der Autor sich an anderer Stelle äufsert, die Gründe des Tacitus für die Autochthonenschaft der Deutschen wären allerdings hinlänglich stichhaltig, wenn nicht die Bibel etwas anderes lehrte.

Weniger Vertrauen als dem pseudo-berosianischen Texte schenkt Beuther den von Annius unter eigenem Namen hinzugefügten Anmerkungen. Diese pflegt er vielmehr meist ironisch einzuführen, unter Wendungen wie: „Annius fabelt nach seiner Weise“ u. a. Dafs ein gelehrter Mann wie Beuther zu solchem Spott Recht und Veranlassung hatte, mufs man zugestehen angesichts der Versuche des Annius, Namen wie Alemanni und Gambrivius in hebräische, scythische und aramäische Bestandteile zu zerlegen.

Auch sonst geht Beuther mit anerkennenswerter Kritik vor. Er unterscheidet z. B. bei Tuiscon die Auffassung Althamers, nach der Tuiscon und Aschenaz ein und dasselbe ist, von der pseudo-berosianischen, welche ihn als einen Sohn Noahs gelten läfst. Schopper hatte diesen Unterschied nicht bemerkt. Auch lehnt sich Beuther als erster gegen den von Aventinus eingeführten und seither mehr und mehr in Aufnahme gekommenen Brauch auf, viele Namen von Städten, Dörfern, Klöstern u. dgl. wegen oberflächlicher Ähnlichkeit auf Tuiscon und andere uralte Namen zurückzuführen. Alle jene Orte seien viel zu jung, als dafs man sie mit jenen in die älteste Zeit gehörigen Personen in Zusammenhang bringen dürfte.

In etwas veränderter Gestalt geschieht der Aschenaz-Legende Erwähnung in Rollenhagens „Froschmäuseler.“ [1]) Die Anfangsverse des zweiten Kapitels lauten:

„Da Aschanes mit seinen Sachsen
Aus den Harzfelsen ist gewachsen.
War mitten in dem grünen Wald
Ein springends brünlein süſs und kalt“ u. s. w.

Nach Goedekes Anmerkung[2]) sollen sich diese Verse auf eine alte Sage beziehen, „wonach der erste König der Sachsen, Aschanes oder Ascanius, aus dem Harzfelsen mitten im Walde bei einem Springbrunnen hervorgewachsen sein soll.“ Die Nachricht von dieser alten Sage entnahm Goedeke der „Deutschen Mythologie“ von Jacob Grimm.[3]) Einen litterarischen Nachweis für diese Sage giebt Grimm nicht an. Man darf wohl erwarten, daſs eine Spur davon sich in einem jener Werke finden lassen müſste, welche sich speziell mit der Geschichte des askanischen Fürstenhauses beschäftigen. Ich habe jedoch in solchen Schriften vergeblich gesucht; und auch der oben bereits einmal erwähnte Historiker Bertram, der das einschlägige Material genau kennt und mehrere abenteuerliche Hypothesen über die Herkunft der Askanier verzeichnet, weiſs von jener alten Sage nichts. Deshalb dürfen wir wohl annehmen, daſs Grimm die Sage erst aus jenen Versen Rollenhagens geschöpft habe, welche Goedeke dann wieder mit Grimms Worten erklärte. Ja, dieser Satz der „Mythologie“ ist eigentlich nur eine fast wortgetreue Prosa-Übertragung jener Verse aus dem „Froschmäuseler.“ Wie Rollenhagen zum Inhalt seiner Verse kam, ist aber auch ohne Annahme einer alten Sage leicht erklärlich. Denn einerseits war schon längst Aschanes mit dem erdentsprossenen Tuiscon identifiziert worden; andererseits war derselbe Aschanes oder Ascanius von Lazius schon mit dem sächsischen Fürstenhause der Askanier in Zusammenhang gebracht worden. Und eben gerade zur Entstehungszeit des „Froschmäuselers“ hatte ein anderer Autor, namens

---

[1]) 1594 erschienen.

[2]) Hier ist sie erst in der zweiten Auflage (1844) erwähnt.

[3]) In seiner Ausgabe des „Froschmäuselers“, Leipzig 1876.

Reusner,[1]) jenen von Lazius angedeuteten Zusammenhang nochmals mit aller Bestimmtheit ausgesprochen. Reusner giebt auch ausdrücklich an, dafs Ascanas sich schliefslich am Harze niedergelassen habe, wo seine Nachkommen, die Askanier, bis auf den heutigen Tag verblieben seien.

Auch eine weitere Konjektur Jakob Grimms dürfte sich nach den Ergebnissen unserer Untersuchung berichtigen lassen. In den Nachträgen zur „Mythologie" erwähnt Grimm die Anwendung des Namens Aschkenas für Deutschland und die Deutschen in der „gemein und gelehrtjüdischen Sprache". Und er fügt hinzu: „Die Rabbiner mögen doch dabei Rücksicht genommen haben auf eine ihnen zu Ohr gekommene Ableitung der Deutschen von einem Stammherrn Askanius oder dem trojanischen." Dieser Annahme fehlt die Voraussetzung, nachdem wir nachgewiesen haben, dafs Aschanes seine Stellung nicht einer alten Sage, sondern einem Gelehrten des sechzehnten Jahrhunderts verdankt. Wie wir sahen, beruft sich ja Althamer bei Einführung des Namens Aschanes gerade auf dessen Anwendung bei den „Talmudisten."

Auch in der 1597 erschienenen Weltchronik von Johann Konrad Meckern von Balgheim finden wir die uns bekannten Nachrichten von der Herkunft und Urgeschichte der Deutschen in fast unveränderter Form vor. Die Quelle seiner kurz gefafsten Nachrichten ist Aventinus. Nur die erste Erwähnung der Deutschen weicht von ihm ab, indem sie die Abstammung von Ascanes konstatiert, den Meckern aber offenbar nicht für identisch mit Tuiscon hält. Unabhängig von dieser Stelle heifst es bald darauf: „Es soll auch umb dise zeyt Thuisco mit 20 Fürsten aus Armenia in Europam vom flufs Tanais bifs an Rheyn gezogen und der erste König der Teutschen worden sein." Von hier an ist die Abhängigkeit von Aventinus unverkennbar.

Auf Aventinus deuten desgleichen die dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts noch angehörigen, wenn auch erst 1601 im Druck veröffentlichten Lieder in Theobald Hocks seltenem Büchlein „Schönes Blumenfeld" zurück, die deutsches Altertum

---

[1]) Basilicon opus genealogicum catholicum. 1592.

besingen. Max Koch hat in seinem Neudruck dieses Buches[1]) bereits den engen Zusammenhang dieser recht steifen, unpoetischen Reimereien mit dem Texte der „Bayerischen Chronik" nachgewiesen. Ich möchte seine Untersuchung nur in einem Punkte ergänzend berichtigen. Koch vermifst bei Aventinus den Anhaltspunkt für „Hocks auffallende Behauptung, jeder deutsche Fürst müsse die deutsche und wendische Sprache sprechen können". Dies ist allerdings nicht der „Bayerischen Chronik" entnommen; doch ist die Quelle nicht so weit zu suchen, wie Koch annimmt. Wir lesen in Aventins „Deutscher Chronik" bei der Erzählung von der babylonischen Sprachverwirrung:[2]) „Wie vil zungen aber aus dieser einigen erwachsen, kan man nicht leichtlich sagen, dann man alle ding nit so genau forschen noch wissen sol. Der meist teil sagt, das ir 72, nach der fürsten zal, so Moses erzelet, gewesen sein, des Sems 27, des Chams 30 und des Japhets 15. Die fleifsigen machen 74, tun noch zwên fürsten in Mose hinzu. Etlich geben unserm Tuisconi zwô sprachen, die windischen und die teutschen; dann die zwô seind alweg durch einander vermischt gangen, auch vor Christo und êe das Troia zerstört ward. Darumb es von keiser Carl IV. und von stenden des reichs gesetzt und gebotten warde, das ein jeder teutscher fürst dise zwô sprachen lernen und künden solt." Diese Stelle liegt der zweiten und dritten Strophe von Hocks Gedicht „Von Ursprung der deutschen Sprach"[3]) zu Grunde und ist darin ebenso genau nachgebildet, wie dies Koch für mehrere Stellen der „Bayerischen Chronik", die in andern Gedichten Hocks benutzt sind, nachgewiesen hat.[4])

---

[1]) Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, No. 157—159. Halle a. S. 1899.

[2]) Ausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften (München 1881), Bd. I, S. 330.

[3]) No. 88 des „Blumenfelds", Neudruck S. 128 ff.

[4]) Neudruck, S. XLIX f.

III.

Das siebzehnte Jahrhundert.

Das Verdienst, zuerst in wissenschaftlicher Weise ein Bild von dem alten Deutschland und seinen Bewohnern entworfen zu haben, gebührt dem grofsen holländischen Gelehrten Philippus Cluverius. Seine „Germania"[1]) vereinigt ein aufserordentlich grofses, man kann vielleicht sagen, das vollständige Material der Nachrichten aus der alten Litteratur über Deutschland. Und trotz dieser bewunderungswürdigen Reichhaltigkeit gewährt das Werk durchgehends den Eindruck systematischer Anordnung und methodischer Verwertung des Stoffes. Damit verbindet Cluverius eine scharfe Kritik gegen die oberflächlichen Hypothesen und unwissenschaftlichen Fabeleien, die er bei vielen Gelehrten seiner Zeit vorfand.

Seiner kritischen Betrachtung kann der Pseudo-Berosus nicht stand halten. Cluverius spricht es mit Sicherheit aus, dafs jene Fragmente eine Fälschung des Annius Viterbiensis seien. Ebenso giebt er dem Trithemius Schuld, eine in jener Zeit vielfach für echt gehaltene und benutzte Schrift einem Mönch Hunibaldus untergeschoben zu haben; aus dieser Fälschung stammte die Ableitung einiger deutschen Stämme von den Trojanern. Diesen und andere Versuche, einzelne Völkerschaften Deutschlands auf recht alte Volksstämme direkt zurückzuführen, fertigt Cluverius kurzer Hand ab. Einer eingehenden Widerlegung würdigt er nur die Behauptung des

---

[1]) Philippi Cluverii Germaniae Antiquae Libri tres. Lugduni Batavorum. Apud Ludovicum Elzevirion. Anno MDCXVI. Unsere Ausführungen befassen sich nur mit Teilen des ersten Buches. Die beiden letzten Bücher sind lediglich geographischen Inhalts.

französischen Gelehrten Bodinus, die Deutschen seien Abkömmlinge der Gallier, welche ihrerseits von den Griechen stammten. Cluverius sieht diese Ableitung als Ergebnis nationaler Eitelkeit an. Da er aber den Bodinus sonst als scharfsinnigen und verdienstvollen Gelehrten anerkennt, so nimmt er sich die Mühe, dessen einzelne Beweisgründe sorgfältig zu untersuchen und zu widerlegen. Nachdem er alle Hypothesen über den Ursprung der Deutschen, die zu seiner Zeit geglaubt wurden, als nicht stichhaltig nachgewiesen hat, trägt er seine eigene, scharfsinnig begründete Ansicht vor. Mit Überraschung vernehmen wir ein noch heute unveraltetes Ergebnis seiner Forschung: die Hauptvölker Europas sind urverwandte Nationen, die in grauer Vorzeit aus ihrer gemeinsamen, asiatischen Heimat in ihre europäischen Wohnsitze eingewandert sind.

Dies Resultat erhalten wir freilich mit einer starken Beimischung biblischer Bestandteile, wie denn überhaupt unserem Autor bei aller Objektivität ein ganz unbedingter Bibelglaube eigen ist. Er leitet seine Untersuchung über den wahren Ursprung der Deutschen mit den bekannten Worten des Tacitus ein, aber nur, um sich sogleich dagegen auf die Bibel zu berufen. Die Taciteische Erzählung vom erdentsprossenen Tuisto bezeichnet er richtig als eine von jenen Ursprungssagen, die bei vielen heidnischen Völkern geglaubt wurden. „Wir aber", fährt er fort, „die wir die heilige Schrift als einzige Wahrheit anerkennen und die heilige christliche Religion bekennen, wissen wohl, dafs ein einziger erster Mensch in Asien von Gott geschaffen wurde und von diesem alle übrigen Sterblichen abstammen, und dafs sie, nachdem alle aufser der einen kleinen Familie des Noah in der Flut untergegangen waren, nach der Flut von Noah, seinen Söhnen und Enkeln wieder von Asien über alle Erdteile zerstreut worden sind." Auf dieser Grundlage fufsend, ist er sicher, im ersten Buche Mosis den wahren Stammvater der Deutschen aufzufinden. Eine genaue Musterung aller in der Völkertafel der „Genesis" aufgeführten Namen läfst ihn schliefslich zu dem Ergebnis kommen, dafs Aschenazes der Stammvater aller „Celten" sei. Unter Celten fafst Cluverius fünf Völker zusammen: Illyrier, Germanen, Gallier, Hispanier und Britannen. Für die Urverwandtschaft

dieser Völker führt er dann, auch hierin der heutigen Wissenschaft verwandt, weitgehende sprachliche Übereinstimmungen an.

Den Aschenaz hat Cluverius also vom Stammvater der Deutschen zum gemeinsamen Ahnherrn aller Völker von Nord- und West-Europa erhoben. Den Tuiscon aber streicht er wieder aus der biblischen Genealogie, in welche ihn der Pseudo-Berosus aus der deutschen Sage eingeschwärzt hatte. Er verspottet die abenteuerliche Hypothese, mit welcher Schopper beide Namen auch sprachlich zu identifizieren versucht hatte. Er weist zuerst darauf hin, dafs die Form „Tuyscon" nur der Fälschung des Annius eigen sei, während man bei Tacitus „Tuisto" lese. Sodann macht er aber auch gegen diese gut überlieferte Lesung kritische Bedenken geltend. Er nimmt eine durch einen Schreibfehler herbeigeführte Umstellung von t und s an, so dafs die von Tacitus gewollte Form „Tuitso" gelautet hätte. Dieses Wort entspreche buchstäblich dem neueren „teutsch" und sei ein abgeleitetes Adjektivum aus dem wirklichen Namen des Gottes Teuto, von dem die Germanen ihren Ursprung genommen haben wollten. Teuto aber sei niemand anders als Mercurius, dessen Kult bei den Deutschen durch Tacitus bezeugt sei; denn auch bei den alten Ägyptern führe Mercurius den Namen Theut. Teuto und Theut seien aber nicht nur miteinander identisch, sondern auch mit dem griechischen *Ζεύς*, ferner mit *Θεός* und dem lateinischen Deus. Auf diesem Wege gelangt Cluverius endlich dazu, unter Tuisto den wahren, biblischen Gott zu verstehen, der bei den deutschen Vorfahren von jeher verehrt worden sei. Mit dieser Auslegung stehe auch die weitere Nachricht des Tacitus im Einklang, dafs Mannus Tuistos Sohn sei; denn das deutsche Wort „Mann" entspreche in seiner Bedeutung völlig dem hebräischen „Adam", und dieser sei nach der Bibel von Gott selbst erschaffen worden. Um aber auch für die drei Söhne des Mannus biblische Urbilder nachweisen zu können, stellt Cluverius eine neue Hypothese auf. Er nimmt nämlich an, dafs in der Erinnerung des Volkes eine Verwechselung eingetreten sei zwischen dem ersten Stammvater der Menschheit und dem Vater aller nach der Sintflut lebenden Menschen. Infolge dieses Irrtums seien Ingaevon und seine beiden Brüder, die eigentlich Sem,

Cham und Japhet entsprächen, für Söhne des Mannus gehalten worden.

Auch auf dem Gebiete der germanischen Mythologie leitet Cluverius eine neue Epoche ein. Wir haben bei allen früheren Autoren über den Glauben der Deutschen nur die Nachrichten der römischen Schriftsteller wiederholt gefunden. Cluverius schöpft als erster aus den Werken des Paullus Diaconus, Beda, Saxo Grammaticus u. a. und bringt daraus Stoff zur germanischen Mythologie in ursprünglicher Gestalt anstatt in römischer Umformung bei.[1]) Hier begegnen uns zuerst wieder die Namen Wotan, Frea, Ostara, wir hören vom Tempel und den Götterbildern in Upsala. Aber die christliche Tendenz, die wir schon bei Besprechung der Ursprungssage kennen lernten, leitet den Forscher auch bei seinen mythologischen Betrachtungen. Mit Hilfe der gewagtesten Etymologien und anderer gewaltsamer Kombinationen sucht er die weitestgehenden Beziehungen zwischen den germanischen und fremden Mythologien nachzuweisen. Dadurch will er schliefslich alle Personen des deutschen Götterkreises auf Sonne, Mond und Feuer zurückführen. Und in dieser Dreiheit, deren alleinigen Kult bei den Germanen Julius Caesar überliefert hatte, erblickt er die Dreieinigkeitslehre, die nach den theologischen Anschauungen der Zeit schon Noah gelehrt haben sollte.

Im Gegensatz zu der tendenziösen Beeinflussung auf mythologischem Gebiet entfaltet Cluverius in den kulturgeschichtlichen Teilen seines Werkes seine ganze wissenschaftliche Objektivität. Und auch hier fügt er zu den schon von Aventinus und anderen zu Rate gezogenen klassischen Schriften zahlreiches Material aus späterer Zeit hinzu und vereinigt alles zu einer umfassenden Darstellung des Kulturzustandes im alten Deutschland. Mehrere Illustrationen, die dem Text beigegeben sind, sollen Aussehen, Kleidung und einige Gebräuche der deutschen Vorfahren vergegenwärtigen. Diese Bilder zeigen uns durchgängig Typen und Situationen eines einfachen, bedürfnislosen Naturvolkes und entsprechen dem Eindruck, den wir

---

[1]) Ganz vereinzelt war ein germanischer Götternamen bei Aventin gestanden: „Phrea, die teutsch Venus“.

aus der Lektüre von Tacitus' „Germania" empfangen. Indem wir sie mit den früher besprochenen Illustrationen bei Waldis und Lazius vergleichen, erkennen wir aus der durchgreifenden Verschiedenheit recht deutlich den grofsen Fortschritt zu einer klareren Vorstellung vom germanischen Altertum.

Auf eine im Jahr 1623 anonym erschienene Chronik[1]) haben Cluverius' Ergebnisse noch keinen Einflufs ausgeübt. Der Verfasser steht vielmehr noch auf Schoppers Standpunkt, wie uns folgende Sätze zeigen: „Anno 1787 ist der Teutschen Urheber und Vatter Tuisco, so in H. Schrifft Ascanes genant wird, geboren, Gomers Sohn, Japhets Enckel, und Nohe Urenckel. Welcher als Nemrod des Chams Sohn in Asyria tyrannisirt, der Freiheit begierig mit 20. seines Geschlechtes, und andern, so seiner Sprachen gewesen, aus Armenia über das Wasser Tanaim oder Don, welches Asiam von Europa scheidet, gezogen, und kam in die Landschafften Europae, welche Teutscher Nation zugeeignet werden. Dieser hat auch den Teutschen Gesetz geben, und die Religion eingeführet, aber doch nit die reine, welche Noe und seine Eltern gehabt. u. s. w." Besonders aus den letzten Worten dürfen wir wohl schliefsen, dafs er aus Schoppers Chronik entlehnt habe. Von Tuiscons Nachkommen erzählt der anonyme Chronist nichts. Bei späteren Ereignissen, wie dem Kampf Ariovists, der Varusschlacht u. dgl., schöpft er, wie dies auch Schopper gethan, aus den klassischen Quellen; übrigens fafst er sich sehr kurz. Nicht unerwähnt möchte ich lassen, dafs er dem Besieger des Varus den Namen „Herman Stoltz" beilegt.

Ein Chronist des folgenden Jahrzehnts, Johann Ludwig Gottfriedt,[2]) scheint bereits mit den Forschungen des Cluverius vertraut zu sein. Er kennt als Stammvater der Deutschen nur noch den biblischen „Aschkenatz" und weifs nichts mehr von einer Identität mit Tuiscon. Er wagt sich auch gegen Aventins früher unbedingt anerkannte Autorität mit seinen Zweifeln heraus: „Was Aventinus schreibt von

---

[1]) Chronicon das ist Zeit Register und kurtze Beschreibung allerhandt namhaffter Gedächtnifs würdiger Geschichten Handel und Thaten etc. Getruckt zu Cölln bei Wilhelm Lützenkirchen. Im Jahre Christi 1623.

[2]) Seine „Beschreibung der führnembsten Geschichten" erschien 1636.

Tuiscone und andern Teutschen Königen, so umb diese zeit und etliche Jahr hernach geregirt haben sollen, weil wir dessen kein gewiſs fundament, lassen wir ihn verantworten. Dann je besser ist von so gar alten unbeschriebenen Dingen zu schweigen, als das Papier mit Fabeln zu erfüllen." Diesem Grundsatz entsprechend wendet er sich alsbald den späteren, besser beglaubigten, geschichtlichen Ereignissen zu. Doch berichtet er hier nur nach den auch sonst benutzten Quellenwerken ohne irgendwelche Selbständigkeit. Dagegen ist bemerkenswert, wie er bei Gelegenheit von Kaiser Karls Sachsenkrieg des von ihm zerstörten Heiligtums erwähnt, da ja hierüber widersprechende Ansichten verbreitet waren. Gottfriedt schreibt: „Carolus . . . . gewan die Statt Heresburg, allda die alten Saxen ein Abgott verehrten, so sie Irmenseul nanten. Diesen Abgott, Bild oder Seule lieſs Carolus zerbrechen." Er erkennt also, daſs es sich um eine Säule handelt, faſst aber gleichwohl die ganze Bezeichnung Irmenseul als Namen des Gottes auf; ein Irrtum, der uns auch später noch begegnen wird.

Zu gleicher Zeit, da die Historiker an der Autorität des Aventinus zu rütteln beginnen, kommt sein Werk für die deutsche Dichtung zu erneuter Geltung. Hans Michaël Moscherosch verdankt ihm für die Ausgestaltung der berühmten Scene auf Burg Geroltzeck so viel, daſs er ihn persönlich unter seinem deutschen Namen Hansz Thurnmeyr darin auftreten läſst. Es liegt sogar die Vermutung nicht fern, daſs Aventins ausführliche Mitteilungen vom Leben und den Sitten der Vorfahren dem Satiriker die Anregung zu jener Episode gegeben haben.

Moscherosch beschwört die alten deutschen Helden herauf, um sie in ihrer kriegerischen Tapferkeit, ihrer echtdeutschen Geradheit und Einfachheit, ihrer schlichten Bedürfnislosigkeit seinen Zeitgenossen als leuchtende Vorbilder gegenüber zu stellen. Im Gegensatz zu den Modegecken des siebzehnten Jahrhunderts, deren kostspielige ausländische Tracht den höchsten Unwillen aller Patrioten erregt, sind die Herren auf Geroltzeck angethan mit „Wolff, Bären und Hirschhäutten, daran theils noch die Gewichter oder Gehörn waren." So sitzen sie da „in groſser gravität und Stärke des Leibs auff

eingemaurten Sefslen, mit langen breiten Bärten, so theils die Haar mitten auff dem Haupt in einen schlupff zusammen gewunden, und fast grofse Schwerter an der seite hencken hatten.“ Der erste Held, der den Vorsitz in diesem Rate führt, ist der „Ertzkönig Ehrenvest,“ den Aventinus gegen Caesars Schilderung verteidigt und Burkard Waldis zum deutschen Nationalhelden erhoben hatte. Neben ihm sitzt König Saro, „Einer von den dreifsig Helden so mit dem ersten anfänger, und Ertzkönig der Teutschen, Tuitscho, aufs Armenien in diese Lande wohnen kommen, von dem auch noch heut zu tag das Wasser die Sar, hienegst bey, den Namen hat.“ Saro gehörte nach Aventin zwar nicht unter die Begleiter des Tuitsch, war aber als einer der ältesten deutschen Helden mit vielem Ruhme genannt worden. „Hertzog Herman“ darf natürlich unter den Helden nicht fehlen. Von den Namen der anderen Beisitzer im Rate kennen wir „Tütschmeyr“ und „Fridmeyr“ als Aventins Verdeutschungen von Indutiomarus und Viridomarus. Dagegen könnte die Form „Witikhund“ für Vitichindus nur auf ungenauer Reminiscenz beruhen, da der bayerische Chronist den Sachsenherzog „Weitchundt“ nennt. Völlig unerklärlich bleibt der Name „Kallofelfs“ statt Cativulcus; ein Zusatz läfst vermuten, dafs es vielleicht eine Adelsfamilie dieses Namens gegeben habe. Endlich ist diesen geschichtlichen Helden noch aus der Sage der „Hürnin Siegfried“ beigegeben.

Aus dem Munde dieser Helden werden dem Philander, den ihr Anblick schon erzittern macht, Lehren über echt deutsches Wesen und alte deutsche Sitte zu teil. Doch wird keine Schilderung der guten alten Bräuche gegeben, sondern nach Moscheroschs Weise die moderne Entartung satirisch beleuchtet. Am eindringlichsten wird gegen die „alamodische“ Tracht geeifert und Einfachheit in Kleidung und Nahrung, Enthaltung von aller Nachahmung fremder Sitten immer wieder gefordert.

Mit guter Selbstironie läfst Moscherosch den König Ehrenvest auch über die Sprachmengerei sich entrüsten. Dieses weit verbreitete und vielfach von den deutschen Patrioten beklagte Übel des siebzehnten Jahrhunderts, an dem ja

auch Moscherosch selbst bedenklich leidet, wird auf Geroltzeck in der schärfsten Weise gegeifselt. Mit dem anerkennenswerten Bestreben, das nationale Werk der Sprachreinigung zu fördern, verbindet sich hier eine sonderbare, patriotische Voreingenommenheit in den Worten, durch die Moscherosch seinen Ariovist jene Forderung begründen läfst. Der „Ertzkönig“ sagt: „Weil ja deine werthe Muttersprach den andern nicht wirde nachgeben. In dem die Welsche Sprachen meistentheils ihren Ursprung von der Lateinischen haben; die unserige aber von anfang her von unserem Uranherren Thuitscho von sich, als eine wahre Haubt- und Heldensprach, selbst bestehet.“

Wie wir sehen, greift auch Moscherosch, wie Hutten und Waldis, nur aus patriotischer Tendenz auf deutsches Altertum zurück. Doch steht für den Satiriker das sittliche Moment, für jene beiden das politische im Vordergrund.

Ein im Jahre 1640 erschienenes kleines Büchlein „Der Teutsche Fürst Arminius“ von J. H. Hagelgans ist bemerkenswert als erster Versuch, die Kenntnis der klassischen Nachrichten von deutscher Vorzeit weiteren Kreisen zu vermitteln. Hier zuerst ist in fortlaufender, nicht von fremdartigen Bestandteilen unterbrochener Erzählung alles zusammengestellt, was römische und griechische Schriftsteller über Arminius berichten. Während man sich sonst mit der Varusschlacht zu begnügen pflegte, finden wir hier auch seine spätere Niederlage, die Gefangennahme seiner Gemahlin u. dgl. erwähnt. Hand in Hand mit seiner Lebensgeschichte geht die Darstellung der Römerkämpfe in Deutschland. Der Verfasser hat sein Werk weder mit gelehrtem Ballast beschwert noch mit dichterischen oder phantastischen Erfindungen ausgeschmückt, sondern sich damit begnügt, den aus Tacitus, Suetonius u. a. entnommenen Stoff in schlichtem Deutsch wiederzugeben. Auch Hagelgans ist durch vaterländischen Eifer zur Behandlung dieses Themas angeregt worden. Er möchte einerseits zur Abtragung der Dankesschuld an den „teuren Helden Arminius“ beisteuern, den das Vaterland unbilligerweise über anderthalbtausend Jahre vergessen habe; andererseits möchte er durch seine Erzählung die Zeitgenossen anregen, den Vorfahren in Tapferkeit, Vaterlandsliebe und anderen Tugenden nach-

zustreben. Aber im rühmlichen Gegensatz zu der einseitig eifernden Begeisterung anderer Schriftsteller läfst Hagelgans auch dem Gegner Recht widerfahren. So sagt er schon in der „Dedication", mit der er seine Arbeit dem Herzoge Johann Ernst zu Sachsen widmet: „Sonsten mache ich mir nit einigen Gedanken, dafs jemand so träg und hinlässig seyn solte, deme die beyden Tugend- und Helden-Namen Arminii unnd Germanici nit solten auffmuntern u. s. w." Und wie hier der Römer gleich ehrenvoll neben dem deutschen Helden genannt wird, so wird auch im Verlaufe der Erzählung von dem rühmlichen Verhalten des Germanicus und anderer Römer vorurteilslos berichtet.

M. B. Kupferschmidts im Jahre 1668 erschienene „Chronica" bietet für unsere Betrachtungen nichts Neues. Der Verfasser beginnt mit der biblischen Schöpfungsgeschichte, und in schwülstiger, mit Fremdwörtern überreichlich durchsetzter Sprache erzählt er, „was sich von Anfang der Welt bifs auff dieses 1668 ste Jahr begeben und zugetragen". Ähnlich wie bei Aventinus wird die Geschichte des Altertums aus den Nachrichten der Bibel und der Werke von griechischen und römischen Geschichtschreibern und Dichtern zusammengesetzt. Vom deutschen Altertum fliefsen auch hier nur jene Namen des Tuyscon und seiner Nachfolger ein, wie sie Aventin vom Pseudo-Berosus übernommen hatte. An diese Reihe von Namen pflegte man sogleich Ariovistus anzuschliefsen, da sich andere Namen in den Quellen nicht boten. Kupferschmidt, der von der Schöpfung an jedes Ereignis mit genauer Zeitangabe versieht, mufste jene Lücke zwischen Herkules Alemannus und Ariovistus als störend empfinden; und da sie sich nicht ausfüllen liefs, suchte er sie zu erklären, indem er schreibt, das Reich sei nach dem Tode des Herkules Alemannus unter dessen Söhnen in viele Teile zerfallen und erst zur Zeit des Ariovistus „mehrenteils wieder unter ein Haupt kommen." Die Kämpfe des Ariovistus und des Arminius gegen die Römer erzählt auch Kupferschmidt getreu nach der klassischen Überlieferung.

Die gleichfalls nur kurz zu erwähnenden „Allgemeinen Weltgeschichten" des Philo[1]) dürften ungefähr gleichzeitig

[1]) Zu Wangen erschienen.

mit der vorher genannten Chronik entstanden sein. Wir ersehen zwar aus dem Datum der Vorrede, die der Verfasser seinem ohne Jahreszahl erschienenen Werke vorausschickt, dafs es nicht vor 1680 gedruckt wurde. Doch mufs das Werk handschriftlich schon etwa zehn Jahre vorher vollendet gewesen sein, da die „Licentia“ bereits im September 1671 erteilt wurde. In seiner eng an die Bibel sich anschliefsenden Darstellung der ältesten Zeiten läfst Philo der deutschen Urgeschichte nur ganz kurze Erwähnungen zu teil werden, für welche er sich der Chroniken Schoppers und Aventins bedient. Dafs er auf diese Angaben keinen grofsen Wert legt, sehen wir schon daraus, dafs er die umfangreiche Untersuchung über Ascenas in Clüvers ihm wohlbekanntem Buche völlig unberücksichtigt läfst, indem er, Schopper folgend, Ascenas mit Tuisco identifiziert.

Mehrere Jahre vor der Vollendung dieser letztgenannten Chroniken aber war nun auch in dem „Teutschen Herkules“ des Pfarrers Andreas Heinrich Bucholtz[1]) der erste Versuch gemacht worden, die Handlung eines Romans in das deutsche Altertum zu verlegen. Doch hat Bucholtz weder bestimmte Ereignisse der deutschen Geschichte in seinem Romane behandelt noch historische Persönlichkeiten darin auftreten lassen, obwohl er die Zeit, in der sich die Vorgänge abspielen, bis auf Tage genau angegeben hat. Die eigentliche Romanhandlung und die Hauptpersonen entstammen vielmehr der freien Erfindung des Verfassers. Nur die episodisch in die Handlung verflochtenen Ereignisse in Rom und Kleinasien sind einem historischen Werke, der „Römischen Geschichte“ des Dio Cassius, entnommen; und diese haben wohl die Veranlassung gegeben, den Roman in die erste Hälfte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts zu verlegen. An einer genauen Datierung der Vorgänge war dem Verfasser ganz besonders gelegen; denn zu den hauptsächlichsten Fehlern des von ihm

---

[1]) Des Christlichen Teutschen Grofs-Fürsten Herkules und der Böhmischen Königlichen Fräulein Valiska Wunder-Geschichte. In acht Bücher und zween Theile abgefasset, Und Allen Gott- und Tugendliebenden Seelen zur Christ- und ehrlichen Ergetzlichkeit ans Licht gestellet. Braunschweig 1659.

eifrigst bekämpften „Amadis" rechnet er die „mehr als kindischen Zeitverwirrungen, deren das gantze Buch durchgehend vol ist." Dafs mit jener Zeitbestimmung eines der Hauptmotive seines Romans, die Ausbreitung des Christentums in Deutschland, Böhmen, Skandinavien u. s. w. sich nicht recht vereinigen liefs, ist dem Verfasser nicht zum Bewufstsein gekommen.

Was aber hat Bucholtz sonst gethan, um jene Datierung zu unterstützen? Hat er etwa das Bedürfnis empfunden, der Schilderung von Land und Leuten, Zuständen und Verhältnissen eine altertümliche Färbung zu verleihen? Diese Frage glaube ich im allgemeinen verneinen zu müssen. Cholevius[1]) schreibt zwar: „Er (Bucholtz) verherrlicht die alten Deutschen durch eine aus Caesars und Tacitus' Berichten zusammengestellte Charakteristik." Er könnte sich jedoch für diese Behauptung nur allenfalls auf einige ganz nebensächliche Stellen des grofsen Werkes beziehen, unter denen die nur eine einzige Seite füllende Einleitung zu Valiskas Erzählung von Herkules' Jugend[2]) noch die hervorragendste sein dürfte. Der Gesamteindruck, den wir von der Betrachtung des ganzen Buches empfangen, hat keine Ähnlichkeit mit dem Bilde, das uns die Berichte des Caesar und Tacitus vermitteln. Die beschreibenden Teile der Darstellung sind durchaus den Amadisbüchern und ähnlichen Werken nachgebildet. Die Schilderung der prächtigen Rüstungen und Gewänder vornehmer Herren und Frauen, der prunkvollen Hofhaltung an etlichen Fürstenhöfen, die bis in die unbedeutendsten Einzelheiten genau eingehende Beschreibung ritterlicher Kämpfe und Spiele u. dgl. ist völlig im Stile jener älteren Rittererzählungen gehalten. In der Charakterisierung der Personen unterscheidet sich Bucholtz von jenen Vorgängern wesentlich durch die ganz besondere Hervorhebung der christlichen Gesinnung. Die zahlreich eingestreuten Briefe und der gröfste Teil der Gespräche zeigen die gespreizte Ausdrucksweise, wie sie zur Zeit des Verfassers im schriftlichen und mündlichen Verkehr der vornehmen Gesellschaft üblich war. Dagegen läfst Bucholtz die Personen

---

[1]) Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1866.

[2]) Teil I, Buch III, Kapitel 9, S. 549 f.

geringeren Standes in einfacherer, natürlicher, oft recht derber Sprache sich äufsern; nur selten bedienen sich auch die Fürsten und Fürstinnen einer solchen Ausdrucksweise in Scherzreden gegen ihre Diener und Untergebenen. So läfst sich weder aus den Schilderungen, noch aus der Charakteristik, noch aus dem Stile abnehmen, dafs dem Verfasser die Erfordernisse des historischen Romans zum Bewufstsein gekommen seien.

Dennoch finden sich einige Anzeichen dafür, dafs er auf Verschiedenheiten der Zeitalter aufmerksam geworden ist und diese wenigstens anzudeuten gesucht hat. Freilich bleiben diese Versuche oberflächlich und nehmen einen recht bescheidenen Raum in dem umfangreichen Werke ein. Hierzu gehört jene bereits oben erwähnte Lobrede Valiskas auf die Deutschen, die ihnen ganz im Sinne und offenbar nach dem Beispiele des Tacitus alle möglichen Tugenden nachrühmt und nur das einzige Laster der Trunkenheit vorwirft. Wir dürfen wohl als sicher annehmen, dafs der Verfasser sich hier bewufst war, von vergangenen besseren Zeiten zu reden.

Der erste Teil des Romans spielt in Italien, Griechenland und Kleinasien. Für die hier erwähnten, geschichtlichen Ereignisse bildet Cassius Dio[1]) die Quelle; ihm sind auch die geographischen Bestimmungen und sogar einige kulturgeschichtliche Andeutungen entnommen.

Im zweiten Teile jedoch, wo der Schauplatz der Handlung in Deutschland liegt, behilft sich Bucholtz auf andere Weise. Er verzichtet auf jeden geschichtlichen Hintergrund. Die geographischen Bestimmungen aber kann er nicht völlig entbehren, da er auf recht genaue Darstellung grofsen Wert legt. Die Ortsbezeichnungen, deren er sich bedient, entsprechen dem Zustande Deutschlands zur Zeit des Verfassers. Er sucht jedoch dem Unterschiede der Zeiten Rechnung zu tragen, indem er durch Zusätze andeutet, dafs die erwähnten Städte zu jener Zeit, von der die Rede ist, noch nicht bestanden. Wenn Bucholtz schreibt „da jetzt Drefsden liegt“ oder „Wittenberg (welches der Zeit noch nicht erbauet war)“, so zeigt sich darin eine zwar schwache und im Ausdruck unbeholfene, aber doch unverkennbare Spur historischer Anschauung.

---

[1]) Teil II, Buch VII, Kapitel 1, S. 446 f.

Da Bucholtz mit Vorliebe das Vordringen des Christentums nach Deutschland und dem europäischen Norden behandelt, so konnte er es auch nicht ganz umgehen, gelegentlich von dem früheren religiösen Zustande dieser Länder zu sprechen. Bei solchen, übrigens nicht häufig vorkommenden Erwähnungen des germanischen Heidentums macht unser Verfasser keinen Gebrauch von Caesars oder Tacitus' Nachrichten, die doch sonst schon seit Aventins Schriften in gelehrten Kreisen recht bekannt waren. Als Hauptvertreter der deutschen Götterwelt wird wiederholt Krodo genannt, und die heidnischen Priester, die im zweiten Teile des Romans eine grofse politische Rolle spielen, werden meist verächtlich als Krodenpfaffen bezeichnet.

Krodo ist keine von Bucholtz frei erfundene Gestalt. Er wird vielmehr schon in der 1492 bei Peter Schötter von Gernsheim in Mainz erschienenen „Chronecke der safsen" als sächsischer Abgott erwähnt. Der Verfasser dieser Chronik will in einer älteren Schrift gelesen haben, dafs das Bild dieses Götzen auf der Harzburg gestanden habe und von Karl dem Grofsen zerstört worden sei. Die Abbildung des Krodo in der „Chronecke der safsen" zeigt einen leicht bekleideten Mann mit struppigem Barte und Haupthaar, der barfufs auf einem Fische steht, in der rechten Hand einen Eimer mit Rosen, in der erhobenen linken Hand ein Rad hält. Bei Einhard findet sich von der Zerstörung eines solchen Bildes durch Karl keine Nachricht, weder im „Leben Kaiser Karls" noch in den „Jahrbüchern." Auch sonst fehlt für die Verehrung eines Gottes Krodo bei den alten Deutschen und für die Existenz des von Bothe[1]) beschriebenen Standbildes jede glaubhafte Bestätigung. Trotzdem ist Krodo erst sehr spät aus der deutschen Mythologie gestrichen worden; das siebzehnte Jahrhundert glaubte noch ganz allgemein an seine Echtheit. Und wenn wir ihn weder bei Aventinus noch bei Cluverius und den anderen Gelehrten erwähnt fanden, so erklärt sich dies aus der fast ausschliefslichen Benutzung gelehrter Quellen. Andere Männer dieses Zeitalters, welche sich besonders mit der germanischen Götterlehre befassen, wie Schedius, Arnold u. a., benutzen neben den Schriften der Klassiker auch andere,

[1]) So heifst der Verfasser der erwähnten „Chronecke der Safsen".

neuere Quellen und verfehlen nicht, Krodo unter den Göttern der alten Deutschen aufzuzählen. Bucholtz aber mag als Braunschweiger wohl Bothes Chronik selbst gekannt haben, die ja die Geschichte seines engeren Vaterlandes beschrieb. Auf Bothes Beispiel mag es auch zurückzuführen sein, dafs er „Irminseul" als Namen des Gottes selbst gebraucht, während Meibomius u. a. das Wort ganz richtig als Bezeichnung des Standbildes einer Gottheit erkannt haben.

Eine Anzahl weiterer germanischer Götternamen begegnet uns in Bucholtzens Roman nur an einer einzigen Stelle. In einem Zwiegespräch der jungen Fürsten Baldrich und Siegward, bevor sie sich endgültig zur Annahme des Christentums entschliefsen, werden die Götter erwähnt, die sie bisher verehrt haben. Neben Krodo und Irmen Säul wird hier die deutsche Göttin Freia genannt; als nordische Gottheiten, zu denen der junge Schwedenfürst bisher gebetet hat, werden aufgeführt: Thorr, Othin, Methon, Wagnost, Haddig, Wodan, Fricko, Rostioff, Rostar und die Göttin Frigga. Diese Namen, von welchen die neuere Forschung nur die Hälfte als echt anerkannt hat, kehren in jener Zeit bei verschiedenen Gelehrten wieder nebst ausführlichen Nachrichten über die einzelnen Persönlichkeiten. Alles dies geht grofsenteils bis auf Saxo grammaticus zurück. Bucholtz hat seiner Quelle nur die Namen entnommen, die dem christlichen Eiferer natürlich lauter Teufel bezeichnen. So läfst er denn die ganze Schar der alten Heidengötter als „feurige Götzenbilder" im Scheine eines „schwefelbrennenden Feuers" den jungen Fürsten im Schlafe erscheinen, um sie durch Androhung eines furchtbaren Strafgerichts von der Annahme des Christentums abzuschrecken. Dabei tragen sie teils Kriegsfahnen, teils blutige Schwerter, brennende Kerzen, Korn und Milch in den Händen; die Göttin aber trägt einen „Liebesbogen mit zierlichen Pfeilen und auf der Schulter ein zartes Knäbelein."

Endlich wäre noch als ganz vereinzelter Hinweis auf die vaterländische Geschichte zu erwähnen, dafs einer von den „Krodenpfaffen", die in dem Romane den alten Glauben gegen das Christentum verteidigen, sich einmal rühmt, von Krodo zu diesem Glaubenskampfe dasjenige Schwert erhalten zu

haben, das vor 218 Jahren „Grofsfürst Hermann, Siegmeiers Sohn . . . wider den Römer Quintilius Varus und seine Völker gebrauchet hat."

Wie wir sehen, sind es nur dürftige Andeutungen, durch die Bucholtz das Bestreben verrät, seinem Roman eine bestimmte Zeitfärbung zu verleihen. Immerhin wird auch hierdurch schon das Werk beachtenswert, als erster, wenngleich schwacher, deutscher Originalversuch eines historischen Romans. Und die Zeitgenossen haben Bucholtzens Bemühungen in dieser Hinsicht nicht gering geschätzt. Noch im Jahre 1710 schreibt Dahlmann über den „Herkules" u. a.: „. . . und der die Sachen und Historien cum iudicio ponderiret, der kan sich den alten Zustand von Teutschland ziemlich daraus bekandt machen."

In einem zweiten, fast ebenso umfangreichen Romane [1]) läfst Bucholtz des Herkules Sohn Herkuliskus und des Ladisla Sohn Herkuladisla als Hauptbelden auftreten. Somit bildet dieses Werk die Fortsetzung oder, noch richtiger gesagt, eine Wiederholung der Handlung jenes ersten Romans in der folgenden Generation. An neuen Elementen fehlt es völlig, aufser dafs der Verfasser einmal, einem in der Romandichtung jener Zeit beliebten Brauche folgend, ein Ereignis aus dem dreifsigjährigen Kriege in die Erzählung eingeflochten hat. Sonst besteht die Handlung des „Herkuliskus" aus einer eintönigen Wiederholung phantasielos geschilderter Kämpfe und Abenteuer, Eheschliefsungen und äufserlicher Bekehrungen zum Christentum, wie alles dies schon im „Herkules" vorhanden war. An die römische Geschichte ist wohl auch hier wieder oberflächlich angeknüpft, indem die Beteiligung der Helden an den Kämpfen der Römer in Persien und eine Christenverfolgung unter Decius erwähnt wird. Von Darstellungsmomenten, die der Veranschaulichung des deutschen Altertums dienen, findet sich so gut wie nichts. Selbst die im „Teutschen Herkules" häufige Erwähnung des Gottes Krodo

---

[1]) Der Christlichen Königlichen Fürsten Herculiscus und Herculadisla, auch Ihrer Hochfürstl. Gesellschaft anmutige Wunder-Geschichte. In sechs Büchern abgefasset und allen Gott- und Tugend-ergebenen Seelen zur anfrischung der Gottesfurcht und ehrliebenden Ergetzlichkeit aufgesetzt. Braunschweig 1659. 4°.

und seiner Pfaffen sowie die gelegentliche Nennung anderer echter und apokrypher Götter der germanischen Heidenzeit kommt hier in Wegfall; denn Bucholtz hat ja am Schlufs des ersten Romans die völlige Vernichtung des alten Glaubens geschildert und nimmt nunmehr die Verbreitung des Christentums über das ganze Deutschland und auch über die nordischen Reiche an.

Auch Grimmelshausens Darstellung aus Deutschlands Vorzeit in dem Roman „Dietwald und Amelinde“ [1]) hat mit den übrigen hier besprochenen geistigen Erzeugnissen nur wenig gemeinsam. Denn obwohl in diesem Werke die grofsen Vorzüge von Grimmelshausens Erzählungskunst nicht in dem Grade wie in den simplicianischen Schriften zur Geltung kommen, so sticht der Verfasser doch auch hier vorteilhaft von den gleichzeitigen Romandichtern ab. Er erzählt in einem Oktavbande von mäfsigem Umfang eine ansprechende Geschichte von zwei tugendhaften und frommen Fürstenkindern, die erst durch ungetrübtes Glück stolz, dann aber durch Prüfungen Gottes, denen sie sich willig unterwerfen, geläutert werden, bis sie schliefslich würdig sind, ihres Glückes wieder teilhaftig zu werden. So zeichnet sich diese Grimmelshausensche Schrift schon durch ihren bescheidenen Umfang und die Einfachheit ihrer Fabel aus vor den unübersehbar grofsen und weitschweifigen Werken eines Bucholtz, Anton Ulrich u. a. mit ihrer verworrenen Handlung, ihren vielfachen Häufungen und Wiederholungen. Auch ist sie weder mit gelehrtem Ballast noch mit religiösen Erörterungen und erbaulichen Reden überladen, wie wir jenem bei Lohenstein, diesen bei Bucholtz begegnen. Aus gelehrten Quellen hat Grimmelshausen nur geschichtliche Angaben zu einem Hintergrund für die eigentliche Romanhandlung entnommen. Edward Stilgebauer [2]) hat

[1]) Dietwalds und Amelinden anmuthige Lieb- und Leidsbeschreibung, Sammt erster Vergröfserung des Weltberühmten Königreichs Frankreich . . . Zusammengesucht und hervorgehoben von H. J. Christoffel von Grimmelshausen. Gelnhusano. Nürnberg, Verlegt und zu finden bey Felfseckern. Im Jahr Christi 1670.

[2]) Grimmelshausens Dietwald und Amelinde. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. Gera 1893.

als Ursprung der Romanhandlung ein Meisterlied „Von dem Grafen von Safoi“ nachgewiesen und hat darauf aufmerksam gemacht, dafs die geschichtliche Umrahmung nur locker mit dem Kern der Erzählung zusammenhängt. Dafs aber Grimmelshausen das geschichtliche Beiwerk keineswegs als nebensächlich ansah, geht schon daraus hervor, dafs er der Erzählung ein Verzeichnis der „Namen der Autoren, aus welchen diese Historie zusammen getragen worden,“ vorausschickt. Was er ihren Werken entnommen hat, sind Mitteilungen von Kämpfen aus der Zeit der Völkerwanderung. Nur auf die Wiedergabe dieser äufseren Geschehnisse beschränkt sich Grimmelshausens Bestreben, seine Erzählung als eine Art von historischem Roman erscheinen zu lassen. Sonst hat er nichts in seine Darstellung aufgenommen, was uns an die Zeit der Völkerwanderung, in der sich doch seine Erzählung abspielen soll, erinnern möchte. Die Schilderung der Zustände, der Sitten und Bräuche entspricht den älteren Rittergeschichten. Wie in den Amadisbüchern und der ihnen verwandten Litteratur finden wir auch hier ausführliche Beschreibungen von Hoffesten, Turnieren, Jagden und Abenteuern zu Land und See.

Mehr Beziehungen zum deutschen Altertum flocht Herzog Anton Ulrich von Braunschweig in die beiden Werke ein, durch die er die Zahl der heroisch-galanten Romane vermehrte. In der Geschichte der „Durchleuchtigen Syrerin Aramena“ (1669—1673) ist einem deutschen Prinzen eine Hauptrolle zugeteilt, obgleich Kleinasien den Schauplatz der zur Zeit des Patriarchen Jakob sich abspielenden Handlung bildet. Sicherlich ist auch für Herzog Anton Ulrich vaterländische Gesinnung der Beweggrund gewesen, als tapfersten Kriegshelden und treuesten Liebhaber einen deutschen Königssohn in seinem Romane auftreten zu lassen.

Dafs er den Anfang der deutschen Geschichte und eines organisierten Staatslebens in Deutschland in jene früheste Zeit verlegt, hat nichts Befremdendes, da ja bei den Geschichtschreibern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts die gleiche Auffassung zu finden ist. In Übereinstimmung mit diesen erwähnt auch er, dafs die Deutschen zuerst aus „den Morgenländern“ gekommen seien und „das weite und wüste Celten

zu bewonen angefangen“ haben. Auch von „Tuiscon, unsrem ersten stammvatter“, und dessen göttlicher Verehrung, und „Wigewon, dem grofsen König der Celten“, ist gelegentlich die Rede. Und in Trebetes erkennen wir trotz der etwas veränderten Namensform den bei Aventinus und anderen erwähnten, sagenhaften Gründer der Stadt Trier wieder, als welcher er auch an anderen Stellen ausdrücklich erwähnt wird. Der Name Ascenas wird, wie bei Aventinus, nicht mit Tuiscon in Zusammenhang gebracht oder identifiziert, sondern bezeichnet im näheren Anschlufs an die Bibel ein Reich, das etwa in dem Grenzgebiet von Asien und Europa anzunehmen ist. Vom Gambrivius wird sonderbarerweise als von einem berühmten Druiden gesprochen; dies ist eine völlig willkürliche Neuerung, da der Name sonst überall einen der ersten deutschen Könige bezeichnet.

Auffällig und recht willkürlich ist aber die Art, wie Anton Ulrich nun die Deutschen in seinen in Asien sich abspielenden Roman einführt. Er läfst nämlich einen Teil des deutschen Volkes aus Europa nach Asien zurückwandern und dort das Königreich Basan in Besitz nehmen. Marsius, der Thronerbe dieses deutsch-asiatischen Reiches ist jener Prinz, welcher vor allen den Ruhm der deutschen Tugenden in dem Roman zu vertreten hat. Andere deutsche und celtische Prinzen halten sich nur vorübergehend, um Land und Leute kennen zu lernen, in Asien auf. Und am Schlufs zieht Marsius mit seiner Gemahlin Aramena nach Deutschland, um den Thron seiner Väter wieder einzunehmen.

Wie Cholevius und andere hinreichend ausgeführt haben, legt Anton Ulrich nicht den geringsten Wert darauf, die in seinem Roman geschilderten Charaktere, Zustände, Sitten und Gebräuche mit altertümlichen, orientalischen Zügen darzustellen, wie sie ihnen nach Ort und Zeit der Handlung zukämen. So sind auch die erwähnten Celten und Deutschen nicht besonders charakterisiert, sondern von ihren orientalischen Zeitgenossen nur durch den Namen unterschieden.

Nur bezüglich der Religion sah sich der Verfasser gezwungen, mit etwas mehr historischem Sinne zu verfahren, da es doch nicht wohl anging, auch das Christentum in jene

Urzeit zurückzuverlegen. Statt dessen ist von dem „Glauben an den wahren Gott“ die Rede, dessen Bekenner den Götzendienern entgegengestellt werden, ohne dafs jedoch der Verfasser etwa mit dem Fanatismus eines Bucholtz jene mit allen guten und edlen, diese mit allen schlechten und niedrigen Eigenschaften ausgestattet hätte. Vielmehr gehören gerade die Deutschen, die doch in dem Romane als besonders edel und tugendhaft hervortreten, nicht zu den Bekennern des wahren Gottes, sondern sie haben aus ihren europäischen Wohnsitzen die Verehrung des Wothan, des Teutates und der Isis nach Asien gebracht. Aus dem Munde des obersten Druiden erhält die Königin Delbois Auskunft über den Kult und die Bedeutung dieser Gottheiten. Dabei kommt der Verfasser allerdings, ob er gleich den Namen des Christentums vermieden hatte, ohne christliche Ideen nicht aus. Der Druide spricht von der Erbsünde und von der Verheifsung des „Jungfrauen-Sohnes, welcher der welt versöner werden soll.“ Als die jungfräuliche Mutter des verheifsenen Erlösers werde Isis, die Tochter Wothans, verehrt. Und die Menschenopfer, die dem Wothan dargebracht werden, legt der Druide als Zeichen der Dankbarkeit für die Verheifsung des Erlösers aus. Die drei genannten Gottheiten werden dann der Sonne, dem Mond und dem Feuer gleichgestellt, die in dem Tempel auf einem Gemälde zu einer einzigen Figur vereinigt abgebildet sind. Sonne, Mond und Feuer, die ja, wie wir wissen, schon von Caesar als Gegenstand germanischer Gottesverehrung überliefert sind, haben nach der Auslegung des Druiden, gleichwie die Gottheit, zugleich ein Wesen. So ist die Verehrung von Wothan, Isis und Teutates oder von Sonne, Mond und Feuer mit dem christlichen Dogma von der dreieinigen Gottheit in Parallele gestellt. Und als Symbol dieser Anschauung steht in dem Tempel auch noch ein „dreieckichter Altar“, von welchem der Druide sagt: „Dieser Altar deutet die Gottheit an, welche zwar einig ist, aber (ein grofses geheimnis!) in dreifacher gestalt betrachtet wird.“

Mit einer derartigen Einführung christlicher Gedanken und Dogmen in die Religion der ältesten Zeit glaubte Anton Ulrich sicherlich nicht gegen die geschichtliche Treue zu ver-

stofsen, mit der er gerade die religiösen Dinge in seinem Roman zu behandeln strebt; denn gerade Hindeutungen auf die Dreieinigkeit, die unbefleckte Empfängnis, den Opfertod u. s. w. hatten ja auch Gelehrte wie Aventinus und Cluverius in den ältesten Entwickelungsstufen der germanischen und anderer Volksreligionen finden wollen.

Aufser jenem ausführlicheren Religionsgespräch zwischen dem Druiden und Delbois finden sich in dem Roman nur noch ganz kurze Erwähnungen des Wothan und Teutates, aus welchen wir Neues für die Anschauung des Verfassers nicht entnehmen können. Den Namen des Teutates läfst er seine deutschen Helden gern in Bekräftigungsformeln anwenden. Und was er von Wothan und seinem mit Vorliebe in dunklen Wäldern unter freiem Himmel abgehaltenen Gottesdienst und von den Menschen- und Tieropfern erwähnt, entspricht eben völlig den aus Tacitus' „Germania" und aus Caesars „De bello Gallico" in die ganze gelehrte Litteratur übernommenen Nachrichten.

Einige andere Anknüpfungen an Aventinus sind völlig äufserlich, indem sie sich nur als Entlehnungen von Namen erweisen. So ist für eine tapfere deutsche Heldin der Name Mirina von dem bayerischen Geschichtschreiber übernommen, der in der „Bayerischen Chronik"[1]) von den kriegerischen Thaten der Amazone Myrein erzählt hatte. Gelegentlich wird ein „Bardus" erwähnt, der Verse erfunden, deren sich die Celten und Teutschen viel zu bedienen pflegen. Auch Aventinus hatte schon von „könig Bard" berichtet[2]): „der erfand die kunst des singens, stift eine grofse cantrei, setzt auf fest und feiertag, lernet die leut tanzen, singen, springen, hofiren."

Auch in seinem zweiten Roman „Die römische Octavia" (1677) hat Herzog Anton Ulrich mehrere Deutsche auftreten und sogar einen Teil der Handlung in Deutschland spielen lassen. Die Personen dieses zweiten Romans tragen fast sämtlich aus der Geschichte bekannte Namen. So finden wir auch unter den auftretenden Deutschen als Hauptpersonen den Thumelicus und seinen Vetter Italus; die Witwe des Arminius

[1]) Ausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. IV, 1, S. 100.

[2]) Ebenda S. 118.

wird nicht mit ihrem überlieferten Namen Thusnelda benannt, sondern als Fürstin Ramis bezeichnet.

Trotz der historischen Namen vermögen wir auch hier ebensowenig ein Bild aus der römischen Kaiserzeit zu erkennen, wie in der „Aramena“ ein solches aus der Patriarchenzeit. Die Handlung lehnt sich zwar in einzelnen Punkten an Ereignisse der römischen Geschichte an. Aber schon die Erlebnisse und Schicksale der einzelnen Personen haben nichts Historisches, und die Charakteristik läfst uns vollends nicht ahnen, dafs wir es mit Menschen des ersten nachchristlichen Jahrhunderts zu thun haben.

Und trotz der nicht unbedeutenden Rolle, die Deutschland und die Deutschen in der „Octavia“ spielen, ist von den Nachrichten über das deutsche Altertum auch in diesen Roman nur sehr wenig aufgenommen.

In denjenigen Teilen des Romans, die Deutschland zum Schauplatz haben, läfst hauptsächlich die häufige Erwähnung der Druiden und ihres Gottesdienstes das Bestreben erkennen, den barbarischen Norden zu charakterisieren.

Die Druiden werden als eine grofse, über Gallien, Deutschland und Britannien verbreitete Gemeinschaft aufgefafst. An der Spitze ihres Ordens steht der „Grofsdruide“ in London. Mit besonderem Nachdruck werden an mehreren Stellen ihre grausamen Gebräuche erwähnt. Die von Julius Caesar überlieferten Menschenopfer der Druiden genügen dem Verfasser der „Octavia“ nicht; er fügt den Kannibalismus hinzu. Auf die barbarische Grausamkeit wird auch die besondere Feindschaft der Druiden gegen die Römer zurückgeführt; denn die Druiden sind erbittert darüber, „dafs zu des Kaisers Claudius Zeiten verschiedene von ihren grausamen Gebräuchen, und insonderheit die Menschen-Opferung war abgeschafft worden.“

Von den Göttern selbst, denen der Dienst der Druiden gilt, ist in diesem Roman noch weniger die Rede als in der Geschichte der Aramena. Aufser gelegentlicher, ganz nebensächlicher Nennung dieses oder jenes Namens wird nur einmal etwas mehr von dem „Abgott Bystram“ gesprochen. Aber auch diese Stelle bietet kein besonderes Interesse. Nur möchte ich feststellen, dafs dieser sonst völlig unbekannte Namen

nicht eine vom Verfasser frei erfundene Figur bezeichnet. Vielmehr läfst uns eine Illustration, die das Fest dieses Gottes darstellt, erkennen, dafs unter Bystram der in den Mythologien jener Zeit mehrfach genannte „Püsterich" zu verstehen ist. Wie das im Harz gefundene Bildnis als „Gott Krodo" gedeutet worden war, so hatte man auch eine anderswo gefundene Figur als Bild eines Götzen der alten Deutschen angesehen und diesem den Namen Busterich gegeben. Auch dieser Irrtum hatte ein zähes Leben und ist erst in unserem Jahrhundert endgültig zerstört worden. Aufser jenen geringen Andeutungen sind auch in der „Octavia" Nachrichten vom deutschen Altertum nicht verwertet.

Zwölf Jahre nach der „Römischen Octavia" erschien Lohensteins grofser Roman „Arminius,"[1] das Hauptwerk der gelehrten Romandichtung des siebzehnten Jahrhunderts. Hier belehrt uns schon das Titelblatt, dafs zur Darstellung deutschen Altertums andere Mittel als bei Bucholtz angewendet sind. Hier leuchten uns Namen von geschichtlichen Personen der deutschen Vorzeit entgegen, Namen, die zugleich die Erinnerung an das gröfste Ereignis der altgermanischen Geschichte wach rufen. Historische Personen und Ereignisse, von einem Polyhistor wie Lohenstein dargestellt, lassen uns erwarten, dafs wir hier einer klaren und auf festerer Grundlage beruhenden Vorstellung vom deutschen Altertum begegnen werden. Und in der That finden wir in Lohensteins Romane alle jene Nachrichten wieder, welche in den wissenschaftlichen Schriften der zeitgenössischen Gelehrten das Wissen vom deutschen Altertum ausmachten.

Im ersten Buche wird die Schlacht am Teutoburger Walde mit allen von Tacitus, Velleius u. a. berichteten Einzelheiten ausführlich erzählt. Weiterhin sind die Kämpfe der Deutschen gegen Caesar, Drusus u. a. in die Erzählung ver-

---

[1]) Daniel Caspers von Lohenstein Grofsmächtiger Feldherr Arminius oder Herrmann, Als Ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit, Nebst seiner Durchleuchtigen Thufsnelda In einer sinnreichen Staats-Liebes- und Helden-Geschicht dem Vaterlande zu Liebe dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge In zwey Theilen vorgestellet, Und mit annehmlichen Kupffern gezieret. Leipzig 1689.

flochten. Und bei solchen geschichtlichen Ereignissen bewahrt Lohenstein einen ebenso engen Anschlufs an die klassischen Geschichtschreiber wie die Verfasser wissenschaftlicher Abhandlungen. Aber darum dürfen wir doch nicht annehmen, dafs Lohenstein jenen klassischen Nachrichten vom deutschen Altertum mit der bewufsten Absicht gefolgt sei, dadurch ein historisch treues Bild der Zeit hervorzurufen, in der die Romanhandlung sich abspielt. Ihn leitet vielmehr hauptsächlich das Bestreben, eine recht grofse Menge gelehrten Wissens in seinem Werke anzuhäufen. Und dieselben Helden der deutschen Vorzeit, deren Thaten er den alten Geschichtschreibern nacherzählt, müssen zur Verkörperung von geschichtlichen Persönlichkeiten späterer Jahrhunderte dienen, damit auch deren Thaten in den Roman Aufnahme finden können. Und um das gelehrte Material noch mehr häufen zu können, werden viele Geschichtshelden aller Zeiten und Länder, teils unter frei erfundenen, teils unter ihren eigenen, anagrammatisch entstellten Namen eingeführt; so erscheint Cunradin als Durnacin, Pfalzgraf Moritz als Zomir u. dgl. m. Uns mit diesen Dingen im einzelnen zu beschäftigen, liegt um so weniger Veranlassung vor, als die dem Romane angehängten Anmerkungen dem Leser genauen Aufschlufs über alle solche Vertauschungen, Übertragungen und Verkleidungen geben. Wir wollen nur einige Stellen kurz betrachten, die zu unseren früheren Erörterungen Beziehung haben.

Bereits bei Burkard Waldis und Moscherosch war Ariovist als deutscher Nationalheld verherrlicht worden. Auch bei Lohenstein äufsert sich die vaterländische Tendenz in gleichem Sinne.

Die Erzählung Caesars von seinen Kämpfen mit Ariovist wird zwar mit ziemlicher Genauigkeit, aber in einer für den deutschen Heerführer durchaus günstigen Färbung wiedergegeben. Wir haben gesehen, dafs die Geschichtschreiber und Chronisten einen anderen Standpunkt einnehmen; diese folgen Caesars Darstellung mit gröfstmöglicher Treue und schliefsen sich in allen Punkten seinem Urteil an. Hierin mag ja seitens der durchaus vaterländisch gesinnten Männer eine anerkennenswerte wissenschaftliche Objektivität sich be-

thätigen. Gleichwohl sind in diesem Falle die genannten Poeten — besonders Lohenstein — durch ihre vaterländische Tendenz der geschichtlichen Wahrheit näher geführt worden; denn Caesars eigene Erzählung ist ganz unverkennbar absichtlich zu Ariovists Ungunsten gefärbt. So bilden die Abweichungen, zu denen deutsche Schriftsteller durch ihre vaterländische Gesinnung veranlafst wurden, berechtigte Korrekturen des einseitig römischen Berichtes.

Doch nicht diese Berichtigung ist es, was Lohenstein beabsichtigt; sondern er will, wie vor ihm Waldis und Moscherosch, deutsche Heldengröfse verkünden. Diese Absicht veranlafst ihn auch, den Ariovist, entgegen aller geschichtlichen und psychologischen Wahrheit, als frommen, weltweisen Einsiedler bis zur Zeit des Arminius fortleben zu lassen. Der polternde, rauhe, grofssprecherische „Ertzkunig Airovest“ des Moscherosch giebt uns sicherlich ein getreueres Abbild des alten suevischen Heerführers als Lohensteins eine wahrhaft christliche Philosophie verkündender Eremit. Lohensteins Vorliebe für diesen neuerkorenen Nationalhelden zeigt sich auch darin, dafs er ihm die Rolle des von allen Protestanten so hoch verehrten Bernhard von Sachsen-Weimar überträgt.

Über die Herkunft des deutschen Volkes hatten wir in einer Reihe von Schriften des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts mehrere von einander abweichende Mitteilungen gefunden, in denen die biblischen Nachrichten mit den Taciteischen bald auf diese, bald auf jene Art verbunden wurden. Lohenstein kennt zwar Clüvers und anderer Auffassung; aber er setzt selbständig die gleichen Elemente nach seiner Art zusammen.

An einer Stelle, welche diesen Gegenstand etwas ausführlicher behandelt,[1]) läfst er den Adgandester die biblische Erzählung von der Schöpfung des ersten Menschenpaares in Asien und von der späteren Auswanderung seiner Nachkommen nach Europa als eine „bei uns Deutschen beständige von unsern Ahnen herrührende Sage“ vortragen. Für Adam und Eva werden hier die Namen Tuisto und Hertha eingesetzt. Von

---

[1]) I, 6, S. 732 f.

ihrem Sohne Mannus wird Ascenas erzeugt, „welcher aus Phrygien über die Meerenge und den Isterstrom zum ersten Deutschland besessen“ und später dies Reich seinen drei Söhnen Ingävon, Hermion und Istevon hinterlassen habe. Bei dieser Darstellung scheint trotz verschiedener Abweichungen Clüvers „Germania“ vorgelegen zu haben, wie schon die Schreibung Tuisto andeutet, die sich nur bei Cluverius neben Ascenas findet; auch giebt Lohenstein sogleich im Anschlufs an diese Ursprungssage die zuerst von Cluverius aufgestellte und eifrigst verteidigte Behauptung wieder, dafs die Gallier ein „deutsches Pfropfreis“ seien.

Völlig nach Cluverius werden an anderer Stelle[1]) „der unter dem Theut oder Thuisto verehrte Schöpffer und Anfänger der Welt“ und „der aus der Erde geschaffene erste Mann“ genannt.

Ferner scheint eine unklare Erinnerung an die Ausführungen des Cluverius auch noch in einer anderen kurzen Erwähnung vorzuliegen, wo es heifst[2]): „weil die Welt aus der Nacht, und die Deutschen vom Dis oder Theut entsprossen sein sollen.“ Cluverius hatte allerdings Dis und Theut mit dem Tuisto des Tacitus identifiziert, aber nicht als Ahnherrn, sondern als Schöpfer zu erweisen gesucht.

So oft Lohenstein sonst noch auf den Urahnen des deutschen Volkes zu sprechen kommt, nennt er ihn Tuiscon, den Sohn des Ascenas. Und dieser Tuiscon wird, wie bei Aventin, als Lehrer und Gesetzgeber des deutschen Volkes gerühmt. Sein Vater Ascenas soll mit „Zoroastern, der Baktrianer König“ vertrauliche Freundschaft gepflegt und von diesem alle Weisheit, sowie auch seine „in zwei tausend mal tausend Reimen verfafste Wahrsagungen“ bekommen haben. Alle diese idealen Güter hat dann sein Sohn Tuiscon den Deutschen übermittelt.

Es kehren also auch bei Lohenstein die gleichen Namen wieder, an welche sonst regelmäfsig die Urgeschichte des deutschen Volkes geknüpft wurde. Dafs er die vorgefundenen Elemente selbständig und an verschiedenen Stellen in ver-

---

[1]) I, 7, S. 977.

[2]) II, 3, S. 531.

schiedener Weise verbindet, zeigt uns, dafs ihm weder eine der vorgelegenen Fassungen einen besonderen Eindruck gemacht noch er selbst sich eine feste Anschauung davon gebildet hat. Gemeinsam aber ist allen Stellen, in denen er diesen Gegenstand behandelt, die vaterländische Absicht, den Ursprung des deutschen Volkes und seines Ruhmes in recht frühe Zeit zurückzuverlegen, und die religiöse Rücksicht auf Übereinstimmung mit der Bibel.

Religiöse Beweggründe sind auch sonst in Lohensteins Romane unverkennbar und treten naturgemäfs am deutlichsten da hervor, wo es sich um Darstellung des alten deutschen Heidentums handelt. Bei den einzelnen, durch den ganzen Roman verstreuten Erwähnungen von der Gottesverehrung, den religiösen Anschauungen und Gebräuchen der alten Deutschen hebt Lohenstein mit Sorgfalt aus den alten Überlieferungen immer diejenigen Züge hervor, die den christlichen Anschauungen entsprechen oder wenigstens damit vereinbar sind.

Es wird den Deutschen nachgerühmt, dafs sie im Gegensatz zu den meisten Völkern des Altertums keine Geschöpfe verehren.[1]) Mehrfach wird von der Taciteischen Nachricht Gebrauch gemacht, dafs die Deutschen keine Götterbilder zur Anbetung aufstellten. Die bei dem „Eresbergischen Heiligtume“ stehende Irminsäule — welche Lohenstein übrigens nicht bei Namen nennt, sondern nur nach der aus Bothes Chronik stammenden, irrigen Vorstellung genau beschreibt — hätten nur die Römer als ein von den Deutschen angebetetes Bild des Merkur oder Mars ausgegeben. Thatsächlich sei es ein Standbild des dritten deutschen Königs „Hermion, welches von seinem Sohne Marsus seinen Nachkommen nur zum Gedächtnisse und Vorbild rühmlicher Nachartung wäre aufgerichtet worden.“ In Übereinstimmung mit Cluverius — vielleicht durch ihn angeregt — sucht Lohenstein[2]) die Verehrung von Sonne, Mond und Feuer, welche Caesar den Deutschen zuschreibt, in christlichem Sinne auf eine Art von Dreieinigkeit auszudeuten. Aber Cluverius ging gerade auf sein Ziel los, indem er die Sonne mit Gott Vater, den Mond mit dem Sohne, den Vulkanus

[1]) I, 7. S. 980

[2]) I, 4, S. 346.

mit dem heiligen Geiste gleichstellte und ihre Verehrung auf eine göttliche Offenbarung, die Ersetzung der drei Personen der Gottheit durch jene Gegenstände auf Verblendung des Satans zurückführte; bei Lohenstein sucht der Priester, der jene christliche Ausdeutung vorträgt, sie durch geheimnisvoll-unverständliche Sätze zu begründen.

Sonst verschmäht es Lohenstein auch nicht, ohne Anhaltspunkte in den klassischen Nachrichten zu haben, christliche Anschauungen und Gebräuche in entsprechender äufserlicher Umgestaltung auf die deutschen Vorfahren zu übertragen. So setzt er an die Stelle der christlichen Taufe ein am Tage nach der Geburt von den Druiden vorzunehmendes, dreimaliges Eintauchen des Neugeborenen in den Rheinstrom.[1]) Diese Zeremonie wird auf Befragen von dem Druiden in einer langen, mit allerlei Gelehrsamkeit und Bombast überfüllten Rede völlig in christlichem Sinne als symbolische Reinigung von der Erbsünde erklärt. Auch bei einer ausführlichen Schilderung einer deutschen Hochzeit sind mancherlei christliche Bräuche eingeflochten, wie z. B. das Zusammenbinden der Hände des vermählten Paares; an Stelle des Missuale, das in der katholischen Kirche hierzu dient, setzt Lohenstein ein „von einem Sterbekittel gemachtes Band." In ähnlicher Weise fliefsen noch mancherlei christliche Vorstellungen in die Erzählung, ohne dafs jedoch die Illusion, als befinde man sich im vorchristlichen Deutschland, jemals völlig aufgehoben würde.

Barden und Druiden gehören auch für Lohenstein untrennbar zum Bilde der deutschen Heidenzeit, wie sie auch von der gleichzeitigen Wissenschaft trotz Caesars gegenteiliger Versicherung als deutsche Priester angesehen wurden. Was über Glauben, Wissen und heilige Bräuche der Barden und Druiden überliefert und gefabelt worden war, kehrt auch in Lohensteins Schilderung wieder. Aufserdem werden ihnen aber auch zahlreiche Verrichtungen und Anschauungen christlicher Priester zugeteilt, wie dies ja — allerdings in bescheidenerem Mafse — schon bei Aventin u. a. geschehen war.

---

[1]) II, 2, S. 362.

Schliefslich müssen die beiden Priesterstämme auch geradezu als Repräsentanten der christlichen Priesterschaft dienen, indem Lohenstein nach seiner oben erwähnten Darstellungsart an ihre Namen die Erzählung der Religionskämpfe zwischen Katholiken und Evangelischen knüpft. Die Druiden vertreten hierbei die katholische, die Barden die evangelische Geistlichkeit; gelegentlich werden auch die Eubagen statt der Reformierten erwähnt.[1]) Diese Rollenverteilung wirkt auch auf jene Teile des Romans zurück, in welchen sie nur die alten Heidenpriester vorstellen. Denn hier erscheinen die Barden als die Hüter des wahren, unverfälschten Glaubens, wie wir ihn oben kurz nach Lohensteins Darstellung angedeutet haben; den Druiden hingegen wird schuld gegeben, die Barden verdrängt, den Glauben verfälscht und „ausländischen Gottesdiensten Thür und Thor aufgesperrt" zu haben. Als Inhalt dieser von den Druiden verschuldeten Entartung der Religion zählt Lohenstein[2]) allerhand Nachrichten von Verehrung fremder Götter, von Anbetung von Götterbildern, von Menschenopfern u. s. w. auf. Nicht nur die von Tacitus erwähnten Dienste der Isis, des Merkur, Herkules u. a., sondern auch spätere Nachrichten wie die von Anbetung des Krodobildes auf dem Schlosse Harzburg finden hier ihre Stelle.

Auch über wirkliche germanische Götter ist Lohenstein schon aus Saxos Werk und vielleicht auch aus der inzwischen bekannt gewordenen Edda unterrichtet. Er erzählt von Othin und seinem Rosse Schleipner, von Mimir, Thor, Frigg, Freya u. a., beschreibt ihre Bilder und ihren berühmten Tempel zu Upsala und auch das daselbst abgehaltene, gräfsliche Massenopfer von Menschen und Tieren mit allen Einzelheiten. Doch schreibt er die Verehrung aller dieser Götter nur den Nordländern zu. Bei ihnen zeigt er nicht, wie bei den Deutschen, das Bestreben, die heidnischen Züge zu mildern.

Wir sahen bisher, dafs Lohenstein von den Werken des Tacitus, Caesar und der anderen Klassiker sehr genaue Kenntnis besitzt und davon in seinem Romane ausgiebigen Gebrauch macht. Es läge nun vielleicht die Vermutung nahe, dafs er

---

[1]) I, 7, S. 1174 ff.

[2]) I, 7, S. 976 ff.

die zumal bei Tacitus zahlreich vorhandenen Mitteilungen über Sitten und Bräuche, Lebenshaltung, Kleidung, Rüstung, Kriegsführung u. s. w. zur Grundlage seiner Schilderung gemacht hätte. Aber davon ist fast nichts zu spüren. Alle jene Mitteilungen werden wohl in den gelehrten Vorträgen und Zwiegesprächen, mit welchen der Roman überreichlich versehen ist, genau aufgezählt; aber die im Romane auftretenden Helden und Frauen haben mit dem Bilde, das wir aus jenen theoretischen Auseinandersetzungen erhalten, nur selten einen Zug gemein. Jene wilden Natursöhne, die sich nach der Schilderung des Tacitus nur mit einem Tierfell notdürftig bekleiden und schon durch ihr wildes Aussehen den Feind in Schrecken setzen, die in Friedenszeiten, dauerndem Müfsiggang ergeben, nackt am Herdfeuer liegen und dem Trunke und Spiele fröhnen, sie taugen dem gelehrten und galanten Dichter des siebzehnten Jahrhunderts nicht zu Trägern seiner Romanhandlung. Jene ungeschlachten Barbaren hätten schwerlich den Anteil seiner Leser erweckt. Lohenstein und sein Publikum wollten mit fein gebildeten, gelehrten, galanten Menschen zu thun haben, die ihren Witz, Geist und vornehmen Geschmack in geistsprühender Unterhaltung, in wissenschaftlicher Erörterung der verschiedensten Wissensgebiete, in prächtigen Festen, Aufzügen, Spielen bethätigen. So hat Lohenstein den Arminius und seine Zeitgenossen gestaltet, obgleich er sehr wohl die geschichtlichen Zeugnisse kannte, die einer solchen Auffassung entgegenstehen.

Dafs Lohenstein auch mit dieser Art der Gestaltung den Geschmack der zeitgenössischen Leser zu treffen gewufst hat, bezeugt aufs deutlichste eine schon von Cholevius herangezogene Stelle der dem „Arminius“ angehängten Anmerkungen[1]: „ . . . . auf welchen Schlag denn auch der Herr von Lohenstein bemüht gewesen, denen wahren Geschichten derer alten Teutschen durch sinnreich erdichtete Umstände eine andere und bessere Gestalt und Ansehn zu geben; so dafs wenn Ariovist, Arminius, Thufsnelda, Arpus, Marbod, Jubil und andere von ihm beschriebene, ihre eigene Geschichte in diesem Buche suchen sollten, würden sie sich vielleicht mit grofser Mühe daselbst finden und in höchliche Verwunderung

[1]) Bd. II, Anmerkungen, S. 6.

gerathen, dafs ihre dicke Barbarey zu einen Muster aller nach heutiger Weltart eingerichteten Sitten, und sie, durch den Ovidius unserer Zeiten, nicht aus Menschen in Vieh, sondern aus halben Vieh in vollkommene Menschen verwandelt worden."

Wir haben durch einen Zeitraum von zwei Jahrhunderten die litterarischen Erzeugnisse aufgesucht, die sich mit deutschem Altertum befassen; solcher Schriften liegt eine nicht unbeträchtliche Anzahl vor. Gemeinsam war ihnen allen die vaterländische Gesinnung der Verfasser. Bei den Werken der schönen Litteratur sahen wir den Patriotismus stets als einzigen oder wenigstens als hauptsächlichen Anlafs für das Zurückgreifen auf das deutsche Altertum. Doch auch bei wissenschaftlichen Werken übte der gleiche Beweggrund seine Wirkung auf die Wahl des Stoffes und besonders auf die Darstellung aus.

Stark beeinflufst sahen wir die Darstellung fast überall auch von christlichen Anschauungen. Hiervon zeugte sowohl die völlig zur Regel gewordene Anknüpfung der deutschen Urgeschichte an die Bibel als auch die christianisierende Schilderung und Umdeutung altdeutscher Sitten und Gebräuche, die sogar bis zur christlichen Auslegung des heidnischen Götterdienstes gedieh.

Trotz dieser gemeinsamen Merkmale, von denen besonders das religiöse Vorurteil den Blick beschränkte, war doch auch innerhalb des stofflich eng umgrenzten Gebietes ein Fortschreiten der historischen Erkenntnis deutlich erkennbar. Wie in der wissenschaftlichen Litteratur die Forschung des Cluverius diejenige des Aventinus weit hinter sich liefs, zeigten uns auch auf dem Gebiete der Dichtung wenigstens die letzten Werke dieses Zeitraumes das beginnende Streben, vergangene Zeiten historisch treuer zu gestalten. Auf diesem Wege war schon Bucholtzens Werk ein Fortschritt gegenüber der völligen Raum- und Zeitlosigkeit der Amadislitteratur. Aber erst in Lohensteins „Arminius" werden die wissenschaftlichen Kenntnisse in umfassender Weise benutzt, um ein Bild deutschen Altertums als Hintergrund der Handlung eines historischen Romans zu entwerfen.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XIV.

Die Sage von
Robert dem Teufel
in neueren deutschen Dichtungen
und
in Meyerbeers Oper.

Von

Dr. Hermann Tardel.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1900.

Vorwort.

Aus einer gröfseren Materialsammlung über die Erneuerungen mittelalterlicher Sagen romanischer Abkunft in der Litteratur hauptsächlich des neunzehnten Jahrhunderts bietet der Verfasser hier eine kleine Abhandlung über die wichtigsten Bearbeitungen der Sage von Robert dem Teufel. Leider konnten einige deutsche Prosafassungen, zwei ausländische Operntexte und das verschollene Robertdrama von Charlotte Birch-Pfeiffer nicht beschafft werden. Etwaige Ermittelungen hierüber wolle man mir gütigst zukommen lassen.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, dem Herausgeber der „Forschungen" für das meiner Arbeit entgegengebrachte Interesse meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Bremen, im Februar 1900.

Dr. Hermann Tardel.

Inhalt.

I.

Die Sage.

Fast unübersehbar grofs ist die Zahl derjenigen nicht dem unmittelbaren Leben der Gegenwart, sondern dem der Vergangenheit entnommenen dichterischen Stoffe, mit denen sich die Phantasie der Dichter beschäftigt hat, die sie ihrer Empfindung und Auffassung angeschmiegt, und aus denen sie neue Kunstwerke geschaffen haben. Das Zurückgreifen auf solche Stoffe der Vergangenheit ist ein bezeichnendes Merkmal der neueren deutschen Litteratur. Seit Wielands „Oberon“ und Herders „Cid“ ist uns das Mittelalter fortgesetzt nahe gerückt, seit den Nachahmungen aus Horaz und Homer, seit Schillers griechischen Balladen und Goethes „Iphigenie“ ist die Antike neu erweckt, seit Goethes „Westöstlichem Divan“ und Rückerts Dichtungen hat sich der Zauber orientalischer Dichtung wiederum bewährt. Diese drei Strömungen haben von kleinen Anfängen an bis zu massenhaften Anhäufungen zahlreiche Neuschöpfungen aus der Welt des Mittelalters, der Antike und des Orients, vermischt mit den Empfindungen der Neuzeit, entstehen lassen. Der Sinn für das Geschichtliche, Traditionelle, für die einzelnen Stadien der Entwicklung der Menschheit ist nie gröfser gewesen als in unserem Jahrhundert; doch folgt die Dichtung im wesentlichen nur einem tieferen Zuge der Zeit, der sich besonders in der historisch-kausalen Methode aller Zweige der Wissenschaft kundgiebt. Von jenen drei Richtungen haben die Nachahmungen aus der antiken und orientalischen Welt nicht ganz den Umfang der Neubildungen aus dem uns näher liegenden Mittelalter gehabt. Die geschichtliche Lyrik, der historische Roman und

das historische Drama haben alle Winkel der einzelnen Perioden dieser Zeit aufgesucht; die Stoffwelt des 16. Jahrhunderts ist frühzeitig hinzugekommen. Von dem eigentlichen Mittelalter ging man bald rückwärts in die urgermanisch-nordische Vorzeit und erbaute sich an der Einfachheit der Zustände, an der reckenhaften Urkraft und der Übermacht der Leidenschaft, die man den mythisch-historischen Gestalten zuschrieb. Auch das romanische Mittelalter, besonders das französische, erfuhr eine Neubelebung. In ihm fand man das ritterlich-christliche Ideal des Feudalstaats am besten ausgeprägt, starke Weltfreudigkeit, edle, durch Frauenliebe in Fesseln geschlagene Männlichkeit auf der einen Seite, religiöse Erbauung und Askese auf der andern. Von romanischen Stoffen haben in erster Linie Roland, Tristan, Lohengrin, Parzival und Merlin — individuelle Gestalten inmitten eines überreich um sie ausgesponnenen Sagengewebes — die dichterische Phantasie unserer Zeit angeregt. Ein Stoff zweiten Grades (wenigstens nach der Zahl und dem Wert der bisherigen Bearbeiter) ist die einfache, begrenztere, aber bedeutender dichterischer und ethischer Momente nicht entbehrende Sage von Robert dem Teufel, welche seit 1820 freie dichterische Verwertung in Deutschland gefunden hat.

Der Inhalt der mittelalterlichen Sage ist in der für uns wichtigsten Form des französischen Volksbuches der folgende.

Der Normannenherzog Hubert lebte mit der Tochter des Herzogs von Burgund in glücklicher Ehe. Da ihnen aber lange Jahre hindurch kein Erbe beschert wurde, wurden sie bekümmert und zweifelten an der Gnade Gottes. Da versuchte der Böse den Herzog einst auf der Jagd, und seine über den Gram ihres Gemahls erregte Frau gelobte, wenn ihr durch die Macht des Bösen ein Kind zu teil würde, es ihm mit Leib und Seele zu übergeben. Sie genas wirklich eines Knaben, aber unter wunderbaren Zeichen, denn es blitzte und donnerte gewaltig. Das Kind zeigte von vornherein grofse Kraft und unnatürliche Wildheit; es bifs den Ammen in die Brüste und schlug jeden mit Fäusten. Bei der Taufe erhielt es den Namen Robert. Die Knaben der Strafse, die

er bald seine körperliche Überlegenheit fühlen liefs, nannten ihn „Robert den Teufel". Er ward einem Lehrmeister zur Unterweisung übergeben, aber er warf ihm das Buch zu Füfsen und erstach ihn mit einem Messer. Oft lästerte er Gott und verhöhnte die Diener der Kirche. Die Eltern, untröstlich über die Sinnesart des Kindes, glaubten ihm ritterlichere Sitten beizubringen, wenn sie ihn frühzeitig zum Ritter machten, doch bei dem Turnier zeigte er solche Ausgelassenheit und Kraft, dafs er die tapfersten Ritter zu Boden warf und einige tötete. Nun verbarg er sich in einem tiefen Walde, sammelte eine Schar verwegener Gesellen um sich, plünderte in der Gegend und verführte Frauen und Jungfrauen. Das Volk erhob grofse Klage; der Herzog liefs den Sohn durch Abgesandte an den Hof zur Rechenschaft fordern, aber Robert blendete die Boten. Dann wurde er in die Acht erklärt, setzte aber trotzdem sein nichtswürdiges Leben fort; einst liefs er sieben Einsiedler niedermetzeln. Auf seinen Streifereien kam er zufällig allein in die Gegend des Schlosses Arques, wo sich seine Mutter, die Herzogin, aufhielt. Bei seinem Erscheinen floh alles angstvoll davon, auch die Herzogin entsetzte sich vor Schrecken. Auf Roberts Frage, weshalb er so grausam und gottlos wäre, gestand sie ihm endlich, dafs er schon vor der Geburt dem Teufel geweiht gewesen sei. Nun kehrt Robert in sich und beschliefst, nach Rom zum Papst zu wandern, um seine Sünden zu beichten. Nachdem er seine früheren Genossen vergebens zu bekehren versucht hat, streckt er sie alle tot oder verwundet zu Boden. In einer Abtei, wo ihn die Mönche anfangs fliehen, hinterläfst er Rofs und Waffen sowie den Schlüssel zu dem Schatzgewölbe seiner Behausung, mit der Bitte, ihn seinem Vater zu übergeben und die Schätze auszuteilen.

In Rom angekommen, nähert sich Robert dem Papste während einer Messe in der Peterskirche, giebt sich zu erkennen und bittet um Gnade. Dieser verweist ihn an einen Eremiten in der Nähe der Stadt, dem Robert alle Missethaten beichtet, und der ihm auf Geheifs eines Engels als Bufse aufgiebt, sich närrisch und stumm zu stellen und mit den Hunden zu leben. Robert fügt sich demütig. In den Strafsen Roms

wegen seines närrischen Gebahrens verspottet, läuft er grade in die offen stehende Halle des Kaiserpalastes, wo der Herrscher an der Tafel speist. Als dieser einem Hunde einen Knochen unter den Tisch hinwirft, stürzt Robert hungrig hinzu und sucht unter dem Gelächter der Anwesenden dem Hunde den Besitz des Knochens streitig zu machen, ebenso bei einem zweiten Bissen. Nachdem er seinen Durst an einem Brunnen gelöscht hat, legt er sich im Garten in dem Hundestall mit den Tieren zusammen zum Schlafen nieder. Der mitleidige Herrscher befiehlt, ihm ein Bett zu bringen, aber Robert nimmt nur etwas Stroh als Unterlage. In dieser Bufse lebt er sieben Jahre. Nun hatte der römische Kaiser eine schöne, aber stumme Tochter, um deren Hand sich der Seneschall des Reiches vergebens beworben hatte. Aus Rache reizte er die Sarazenen zu einem Einfall in Italien und stand bald an ihrer Spitze vor den Thoren Roms. Als Robert wie gewöhnlich beim Springbrunnen safs, erschien ihm ein Engel und befahl ihm, ein bereitstehendes, weifses Rofs zu besteigen, weifse Waffenrüstung anzulegen und dem Kaiser gegen die Ungläubigen beizustehen. Nur die stumme Prinzessin sah vom Fenster des Palastes, wie Robert sich waffnete. Er erschien gerade auf dem Schlachtfeld, als des Kaisers Heer hart bedrängt war, und verhalf, als weifser Ritter allen unkenntlich, durch seine übernatürliche Stärke den wankenden Reihen zum Siege. Danach eilte er schnell zum Brunnen, stieg vom Rofs, das sogleich verschwand, verbarg die Waffen und liefs sich wieder in Narrentracht am Brunnen nieder — nur die Prinzessin hatte ihn belauscht. Zwar wollte sie dem zurückkehrenden Vater durch Zeichen klar machen, dafs Robert der Retter sei, aber sie wurde deshalb verlacht. Ein zweiter und dritter Angriff des Seneschalls wurde nur durch Roberts Eingreifen abgeschlagen. Als er nach dem letzten Kampf eiligst fortsprengte, warf einer der Ritter, die seinen Namen erkunden wollten, einen Speer nach seinem Rofs, traf ihn jedoch selbst am Schenkel, so dafs die Spitze darin stecken blieb und der Schaft herniederfiel. Erst im Garten zog Robert die Lanzenspitze aus der Wunde, verband sie notdürftig und verbarg die Spitze zwischen den Steinen am Brunnen. Die Tochter des Kaisers

hatte auch diesmal zugesehen und faſste zu dem Ritter im Narrengewand eine zärtliche Zuneigung. Nun lieſs der Kaiser öffentlich verkünden, daſs er dem unbekannten Retter die Hälfte seines Reiches und die Hand seiner Tochter geben wolle. Auf die Nachricht hiervon verschaffte sich der Seneschall ein weiſses Roſs und weiſse Waffen, brachte sich eine Wunde bei und erschien so in groſsem Aufzug vor dem römischen Kaiser mit dem Anspruch auf den ausgesetzten Lohn. Dieser wollte ihm auch willfahren; als aber in der Kirche die Vermählung mit der sich sträubenden Prinzessin vollzogen werden sollte, löste sich ihr plötzlich das Band der Zunge. Sie enthüllt den Seneschall als Verräter und Robert als den wirklichen Retter und holt aus dem Versteck im Garten die Lanzenspitze hervor, welche genau zu dem Schaft des Speeres paſst, mit dem der eine Ritter Robert wider Willen verwundet hatte. Während Robert noch immer närrische Streiche angiebt, erscheint der Eremit und erklärt die Buſse als beendigt. Der dankbare Kaiser vermählt den Helden mit der Prinzessin, und beide ziehen in die Normandie.

Betrachten wir die Sage [1]) kurz nach ihren märchenhaften, legendarischen und historischen Grundmotiven. Die mitgeteilte Fassung ist eine spätere, aus mehrfachen Überarbeitungen hervorgegangene Form. Die mutmaſslich älteste Überlieferung der Sage finden wir in der lateinischen Prosa des französischen Dominikanermönches Etienne de Bourbon, der kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts starb. Ihm ist die Sage, die er in dem Abschnitt „de multiplici penitencie" anführt, nur ein Beispiel für die heilskräftige Wirkung der Buſse. Er bietet eine rein mythisch-legendarische Fassung

[1]) Über die Sage vergleiche: Liebrecht. Zur Volkskunde 1879; Édélestand du Méril, Etudes d'archéologie et d'histoire littéraire 1862: Breul, Einleitung zum Sir Gowther 1886; Borinski. Zeitschrift für Völkerpsychologie 1889, Bd. 19; E. Benezé, Orendel, Wilhelm von Orense und Robert der Teufel, Halle 1897. — Ausgaben: Roman ed. Trébutien 1837; Dit ed. Breul in den Abhandlungen zur Tobler-Feier, Halle 1895; Miracle ed. Frère 1836. ed. Fournier 1879; die Vie citiere ich nach der Nouvelle Bibliothèque bleue 1842 ed. Leroux de Lincy, die Histoire nach dem Druck Liège 1787 (Bibl. bleue I); die deutsche Version ed. Borinski, Germania 37, S. 44. Vgl. S. 201 ff.

ohne geschichtliche Beziehungen. Es handelt sich nicht um den Sohn eines Normannenherzogs, sondern um den irgend eines „comes“. Im übrigen enthällt diese Überlieferung bereits alle wesentlichen Motive der späteren ausführlicheren Darstellungen. Man wird nicht bezweifeln können, dafs wir es hier mit alten traditionellen Sagenstoffen zu thun haben, an denen sittlich-religiöse Forderungen erläutert werden sollen.

Der Grundstock der Robertsage ist denn schon von mehreren Forschern in der Gruppe des Eisenhans-, Werweifs- oder Grindkopf-Märchens (vgl. u. a. Grimm, No. 136) gefunden worden. Dahin gehört der dämonische Ursprung des Helden, die ganze Art der Erwerbung der Prinzessin, auch die Entlarvung des betrügerischen Nebenbuhlers (vgl. die Tristan- und Wolfdietrichsage). Die Übertragung ist in ähnlicher Weise zu denken wie bei gewissen Abschnitten der Sagen von Apollonius, Jourdain de Blaivies und Orendel, welche aus jenen Märchen hervorgegangen sind. Da von den bekannten Märchen dieser Gruppe keines ganz genau mit der Robertsage übereinstimmt, so kann man sich dies anzunehmende ursprüngliche „Robertmärchen“ immerhin relativ selbständig denken.

Aus dem Märchen wurde eine „Robertlegende“, aus dem weltlichen Helden ein Held der Askese. Der dämonische Ursprung des Helden wurde in einen diabolischen umgewandelt. Dadurch näherte sich die Sage der Merlinsage, in der der Held aus der Verbindung einer irdischen Jungfrau mit dem Teufel (wie Christus aus der Verbindung der Jungfrau Maria und des heiligen Geistes) hervorgeht. Daraus ergab sich in beiden Fällen die Stellung des Helden zu Gott, erst gegen ihn, dann für ihn — im übrigen giebt es keine weiteren Beziehungen zwischen beiden Sagen. Als specifisch legendarisch sind dann noch die Wanderung Roberts zum Papst in Rom, seine Bufse und Entsühnung zu bezeichnen. Ähnliche, unmenschliche, aber dem Geist des Mittelalters entsprechende Bufsübungen finden wir in dem „Dit des trois chanoines“ und in der Sage von Valentin und Orson.

Alsdann wurde die bis zur Romfahrt imaginäre Scenerie der Legende in die Normandie verlegt und dadurch ein ge-

wisses Lokalkolorit geschaffen. Der Robertus der Legende erscheint in allen französischen Fassungen als Sohn des Normannenherzogs Hubert. Höchst wahrscheinlich hat hierbei die Erinnerung an die gefürchteten Heerzüge der Normannenherzoge mitgewirkt, denen man die ganze Reihe der Schandthaten Roberts zuschreiben durfte. In diesem Sinn hat sich schon Edélestand du Méril geäufsert: „La terreur qu'avaient répandue dans toute la France les déprédations et les violences des Normands, décida de la patrie de Robert." Erst durch die Einführung des geschichtlichen Hintergrundes und durch die gestaltende Kraft des Dichters ist der wesentlich passive Robert der Legende zu einem wirklichen, lebenswahren Helden geworden, naturgemäfs innerhalb des mittelalterlichen Ideenkreises. Aber es mufs betont werden, dafs die historischen Beziehungen nicht so weit reichen, dafs wir in Robert einen bestimmten Normannenherzog des 11. oder 12. Jahrhunderts oder gar Robert Guiscard (wie Borinski meint) einigermafsen genau erkennen könnten. Die Wandlung des Helden vom Bösewicht zum gottwohlgefälligen Helden braucht nicht auf die kirchliche Bekehrung einer bestimmten geschichtlichen Persönlichkeit zurückgeführt zu werden.

Meines Erachtens hat die Sage von Robert dem Teufel also eine Entwicklung vom Märchenhaften und Legendarischen zum Historischen durchgemacht. Eine der Voraussetzungen dieser Annahme ist freilich die, dafs wirklich die Fassung des Etienne de Bourbon älter ist als die französischen Dichtungen; aber es ist doch kaum anzunehmen, dafs der mönchische Schriftsteller, hätte er die letzteren gekannt, sie ohne den bufsethuenden Normannenherzog erzählt hätte.

Werfen wir einen kurzen Blick auf die französischen Darstellungen der Sage, deren es poetische und prosaische giebt. Unter jenen ist die früheste ein in zwei Handschriften erhaltener, in gereimten Achtsilblern verfafster Roman aus dem 13. Jahrhundert; ferner gehört zu ihnen das sogenannte Dit, eine strophische Umbildung aus dem 14. Jahrhundert in mehreren Handschriften, und schliefslich das Miracle, eine dramatische Bearbeitung aus derselben Zeit. Zu den Prosadarstellungen gehören die Berichte in den „Chroniques de

Normandie“ (die ältesten Drucke aus dem Jahre 1487) und das Volksbuch, meistens Vie betitelt, dessen älteste Drucke aus den Jahren 1496 und 1497 stammen, und das im grofsen und ganzen als Umsetzung aus der metrischen Form in die prosaische aufgefafst werden kann. Diese Bearbeitungen hat Breul nach dem Inhalt des Schlusses in zwei Gruppen geteilt. In Übereinstimmung mit der lateinischen Prosa haben der Versroman und die „Chroniques“ einen religiös-geistlichen Schlufs: nachdem der Held eine Vermählung mit der Königstochter abgelehnt hat, stirbt er als Eremit in der Einsamkeit. Dagegen heiratet er in dem Dit, der Vie und im Miracle die Prinzessin, kehrt in die Normandie zurück, kommt dem Kaiser bei einem Sarazeneneinfall zu Hilfe und stirbt nach glücklicher Regierung.

Dies ist die litterarische Entwicklung der Sage vom 13. bis ins 15. Jahrhundert. Das französische Volksbuch ist die Grundlage für eine Reihe von spanischen, portugiesischen und englischen Fassungen geworden; das strophische Gedicht von Sir Gowther erscheint jedoch ziemlich selbständig. So zahlreich auch die Abweichungen der französischen Darstellungen unter einander sind, so ist doch der Grundstock der Sage überall festgehalten. Selbst die Verschiedenheit des Schlusses ist nicht von so grofser Bedeutung. Die Veränderungen im einzelnen erklären sich dadurch, dafs wir es mit einem fluktuierenden Stoff zu thun haben, den die Bearbeiter mit variablen Zügen, die sich leicht aus der Situation ergaben, ausstatteten, oder den sie aus ihrem Sagenvorrat mit neuen Motiven erweiterten.

Seit dem 16. Jahrhundert verliert sich das Interesse an der Sage mehr und mehr. Nur das französische Volksbuch wird fortgesetzt gedruckt, unter anderen in der bekannten „Bibliothèque bleue“. Es giebt eine einzige deutsche Fassung, die Borinski in Beziehung zu Albrecht von Eyb oder doch zu den Humanisten des eichstädter Bistums gesetzt hat. Das 18. Jahrhundert zeitigt eine sprachlich modernisierte, im Geschmack des Rationalismus gehaltene Umarbeitung des französischen Volksbuches, meistens Histoire genannt (zuerst 1769 gedruckt), in die aufser anderen Zusätzen eine ausführ-

liche Feengeschichte zur Begründung des dämonologischen Ursprungs Roberts eingeschachtelt ist.

Das französische Volksbuch ist nun direkt oder indirekt die Quelle gewesen, aus der die Erneurer unserer Zeit geschöpft haben. Für die Namengebung und einzelne Motive kommt auch die Histoire in Betracht.

Die dichterischen Bearbeitungen unseres Jahrhunderts sind alle als Schöpfungen des romantischen Geistes zu betrachten. Die deutsche Romantik, und ähnlich die französische und englische, wandte sich mit Vorliebe dem Mittelalter zu, das die Wissenschaft anfing nach allen Richtungen hin zu durchforschen. In den leuchtendsten Farben schilderte man dieses Mittelalter; es war freilich meistens kein kritisches geschichtliches Gemälde, sondern ein Idealbild. Man knüpfte dabei einerseits an feudal-ritterliche und katholisch-hierarchische Anschauungen an, andererseits erneuerte man den Sinn für das Reckenhaft-Urwüchsige, das Märchenhaft-Mythische, das Lebendig-Volkstümliche, das Heimatlich-Nationale. Für diese beiden Anschauungen war nun der „Robert“ in mancher Hinsicht ein dankbarer, dichterischer Stoff. Wie er, rein motivgeschichtlich betrachtet, legendarische und märchenhafte Bestandteile aufwies, so enthält er, ideell betrachtet, eine ähnliche Mischung. Nach der einen Richtung zeigt er die Verbindung der Kirche und des Rittertums, doch so, dafs der Kirche die geistige Vorherrschaft zukommt. Die Lehre der katholischen Kirche von der Bufse und der Gnade wird in der bestimmtesten Form vertreten. Nach der andern Seite bietet der Stoff die reinste, ursprünglichste Märchenpoesie in schlichtester Form. Da ist der Held mit seiner ungebändigten Jugendkraft, seine Ächtung und sein Räuberleben im Walde, seine unritterliche Stellung am Hofe des Herrschers, die Liebe der Königstochter zu dem unbekannten, unfreien und entstellten Mann, seine Heldenthaten zum Schutz des Königs und des Landes, die Schmähung seiner Verdienste durch einen Nebenbuhler, die Enthüllung seiner vornehmen Geburt, seine Vermählung mit der Prinzessin — dies alles typisch, wenig individuell gehalten. Auch der Schauplatz der Handlung, zuerst die düstere Normandie, dann das sonnenhelle Italien, konnte künstlerisch verwertet

werden. Diese Mischung sittlich-religiöser und poetischer Züge fesselte die Bearbeiter an den Stoff; einige zog indes die Fülle des Poetischen vielleicht mehr an als der kirchliche Gedanke.

Konnten derartige Erneuerungen der Sage, von ihrer künstlerischen Vollendung zunächst abgesehen, an sich wirklichen Erfolg versprechen? Vom ästhetischen Standpunkt aus ganz sicher; denn die Wiederbelebung eines alten reizvollen Märchens erregt selbst im mittelalterlichen Gewand unsere Teilnahme. Aber vom Standpunkt der sittlichen Betrachtung erheben sich starke Zweifel. Die Romantik trat mit ihren dem Mittelalter entlehnten religiösen und politischen Grundsätzen entschieden der Entwicklung entgegen, welche die Bildung der Zeit seit Luther und der französischen Revolution genommen hatte, und fand nur bei Vertretern altkonservativer Lebensanschauung Anklang. Die moderne Bildung, das ist im Grunde die philosophische Ethik, wird die Moral der Robertsage ablehnen müssen. Denn diese ist lax, da nach ihr die schlimmsten Verbrechen durch kirchliche Bufse gesühnt werden können. Sie ist perverse, da die auferlegte Bufse, die Erniedrigung des Menschen bis zum Tier, unseren Empfindungen von der Würde des Menschen widerspricht. Sie ist hierarchisch, da sie den weltlichen Dienern der Kirche eine unbedingte Herrschaft über das Gewissen und die Handlungen des einzelnen gestattet. Hier liegt die Klippe für den Erfolg einer Robertdichtung; doch konnte diese kirchliche Auffassung in ihrer Schroffheit gemildert oder durchgreifend umgestaltet werden.

Der Kunstform nach war der Stoff des Robert von Haus aus durchaus episch. Eine dramatische Behandlung würde gröfsere Umänderungen erfordern. Sehen wir nun, wie sich die neueren Bearbeiter mit der Sage abgefunden haben!

II.

Uhland und Schwab.

Eine der frühesten Erwähnungen der Sage in der deutschen Litteratur findet sich in den „Teutschen Volksbüchern“ von Joseph Görres (1807), in denen der Entdecker der alten Volksmären nach einem französischen Volksbuch „La terrible et merveilleuse vie de Robert le Diable (Troyes)“ eine knappe Inhaltsangabe darbietet.[1])

Diese Skizze von Görres war auch Uhland bekannt, wie sich aus einer Anmerkung in der Schrift über das altfranzösische Epos ergiebt. Uhlands siebenmonatlicher Aufent-

[1]) Görres kommt auf die Sage aus Veranlassung seiner Analyse des Faustbuches zu sprechen und berichtet als Beispiel vorfaustischer Teufelsbannungen aus ungenannter und bisher unbekannter Quelle, dafs Robert der Teufel im Jahre 768 die Fähigkeit, sich in alle Tiergestalten zu verwandeln, besessen habe und nach dreijähriger Bufse vom Teufel in die Luft geführt, fallen gelassen und zerschmettert worden sei. Diese Luftfahrt Roberts stellt Görres mit derjenigen Fausts, Zoroasters und Scotus' in Parallele (vgl. übrigens Heinrich den Löwen und den Ritter von Falkenstein). Weiter erzählt er nach der „französischen Chronik“ (welcher ?), wie Robert von der Normandie Karl den Grofsen durch Zauber herbeigerufen habe, was ihn sofort an Fausts Citation Alexanders des Grofsen erinnert. Möglicherweise geht auch die erste Notiz über Robert den Teufel auf die französische Quelle zurück. Dafs Robert nach einer Lokalsage vom Schlosse Molineaux die Gestalt eines vom Alter gebleichten Wolfes annimmt, erzählt auch Uhland (Schriften VII, 660). Es handelt sich dabei um dämonologische Fortsetzungen der Sage von Robert dem Teufel, wie bei der Sage von Richard Sans-Peur (vgl. Uhland, Schriften IV, 369; VII, 661—666; VIII, 180ff.). Welches auch die Vorlage von Görres war, jedenfalls beruht seine Mitteilung nicht auf blofser Phantasie, noch ist sie Vorstufe einer originalen deutschen Fassung, wie Borinski meint. Vgl. Görres a. a. O. S. 216 Anm., S. 220, 222.

halt in Paris im Jahre 1810 ist für seine dichterische Entwicklung und damit für die Geschichte der deutschen Dichtung von grofser Bedeutung geworden. Denn es gelang ihm nach den Vorarbeiten einiger deutscher und französischer Gelehrten, den verborgenen Schatz der romanisch-mittelalterlichen Poesie zu heben und sowohl für die Wissenschaft wie für die Dichtung zu verwerten. Für jene ist seine Abhandlung über das altfranzösische Epos (1812) grundlegend, für die Dichtung sind seine Balladen „Taillefer", „Bertran de Born" und andere bahnbrechend geworden. Unter den zahlreichen Stoffen, die seine Phantasie beschäftigten, die ihn zum Abschreiben anspornten, und von denen einige zu einem Märchenbuch des Königs von Frankreich vereinigt werden sollten, befindet sich auch der „Robert", worüber sein Tagebuch genauen Aufschlufs giebt. Dieses berichtet vom 27. Oktober: Erkaufung des „Huon" und „Robert le Diable", vom 28.: Gedanke, den „Robert" metrisch zu bearbeiten und vom 29.: Angefangene Bearbeitung des „Robert".[1]) Damit übereinstimmend, schreibt er etwas später an Justinus Kerner: „Angefangen habe ich die Bearbeitung (im Balladenton) eines nordfranzösischen Volksromans: La terrible et épouvantable vie de Robert le Diable."[2]) Nach seiner Rückkehr aus Paris empfindet er es unangenehm, dafs ihm die epische Dichtung, das Dit, welches Roquefort im „Glossaire" II, 799 verzeichnet hatte, nicht bekannt geworden war.[3]) Die Fabel der Sage fand er trefflich und originell. Sie schien ihm wie andere normannische Sagen ursprüngliche, wilde Gröfse und den finstern Ernst des Nordens zu atmen, und er setzte sie zu den in Deutschland bekannteren südfranzösischen Sagen von Magelone und Melusine in Gegensatz, in denen ein milderer Geist herrsche. Der Teufelsgeschichten wegen empfahl er die Sagengruppe seinem Freunde Kerner zur Bearbeitung, wobei er wohl weniger an Robert den Teufel

---

[1]) Uhlands Tagebuch 1810—20. Herausgegeben von J. Hartmann, Stuttgart 1898, S. 22.

[2]) Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden 1897, I, 147.

[3]) Brief an Im. Bekker, nach dem 23. Febr. 1811. Vgl. E. Schmidt. Uhlands Märchenbuch des Königs von Frankreich, in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften 1898, S. 967, Anm.

als an den mit derartigen mythischen Elementen mehr durchsetzten Richard Sans-Peur dachte. In der Abhandlung über das altfranzösische Epos[1]) kommt Uhland auch auf die „national“ normannischen Sagen (die Chroniken von Wace, Robert le Diable und Richard Sans-Peur) zu sprechen. Den Robertroman citiert er wie oben mit dem Zusatz „Limoges, chez F. Chapouland 28 s.“, was vermutlich auf einen ziemlich modernen Text des Volksbuches deutet (der Titel mit dem Wörtchen „épouvantable“ stimmt mit einer Ausgabe überein, die Breul unter No. 39, S. 201 anführt). Wiederum hebt er den finsteren und gespenstischen Charakter der normannischen Sagen hervor, der ihm nordische Herkunft anzeigt, und erinnert jetzt an die farbenhelleren Romane des Südens Aucassin und Nicolete, Flos und Blancflor. Indes ist das Urteil von dem finsteren Charakter der Sage nur für den in der Normandie spielenden Teil zutreffend, nicht für die Ereignisse in Rom; nordische Abkunft des Stoffes ist für den Robert durch die bisherige Forschung nicht erwiesen und nicht gerade wahrscheinlich. Die Vorlesungen über Sagengeschichte, welche 1831/32 in Tübingen gehalten und später von Ad. von Keller herausgegeben wurden, bringen eine Inhaltsangabe der Sage, wieder nach dem Volksbuch von Limoges; erwähnt wird die englische Fassung nach dem Buche von Spazier 1830.[2]) Nach Büchern von Placide Justin, Taylor-Nodier und Marchangy[3]) behandelt er dann die letzten Ausläufer der Sage in französischen Lokaltraditionen, so die Sage von Roberts Schlofs bei Molineaux unterhalb Rouens und eine Legende von der Genovefa-Kirche in Paris.

In der Schrift über das Epos der Franzosen zeichnet er Robert in kurzen Strichen: „Schon vor der Geburt verflucht, unter Sturm und Gewitter geboren, unter Frevel aufgewachsen, baut er sich ein Haus im dunklen Walde, wo er alle erdenk-

---

[1]) Uhland, Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage 1869, IV, 368.

[2]) Uhland, ebenda VII, 655—661.

[3]) Robert le Diable ou le Château de Molineaux, traditions normandes, recueillies par Placide Justin, Paris 1823; Taylor, Nodier et de Cailleux, Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France (wo?).

baren Greuelthaten verübt, zuletzt aber vor sich selbst erschrickt und durch eine wundervolle Bufse mit dem Himmel versöhnt wird.“ Nach allen Äufserungen des Dichters über die Sage darf man wohl annehmen, dafs ihn nicht eigentlich der sittlich-religiöse Gedanke zur dichterischen Bearbeitung reizte, obwohl er ihn nicht aufgegeben hätte, auch nicht das Märchenhaft-Phantastische der Scenerie am römischen Königshof, sondern das Dämonologische des ersten Teils der Sage, die düstere Gröfse des zum Verbrecher geborenen Helden, die Romantik des Outlaw-Charakters. Leider hat Uhland nach der Rückkehr aus Paris die begonnene Robertdichtung, von dramatischen Stoffen in Anspruch genommen, nicht vollendet. Die Anfangsverse, die E. Schmidt[1]) in einem Tübinger Sammelband gefunden hat, sind das einzige Überbleibsel:

„Zu Rouen ward ein Kind geboren,
Der Welt zum Wunder auserkoren.
Des Kindes Vater, Herr Hubert,
War der Normannen Herzog wert,
Frau Ida hiefs die Mutter gut,
Die Fürstin von Burgundenblut.“

Gustav Schwab, seit 1818 Professor am oberen Gymnasium in Stuttgart, stand dort mit Uhland in freundschaftlichem Verkehr, der sich seit Uhlands Verheiratung mit Emilie Vischer, einer Freundin von Schwabs Gattin, besonders innig gestaltete und zur gegenseitigen Mitteilung ihrer dichterischen Arbeiten führte. Uhland überliefs Schwab den Robertstoff, und schnellschaffend liefs dieser 1820 die „Romanzen von Robert dem Teufel, nach der altfranzösischen Sage“ erscheinen.[2]) In einem kurzen Widmungsgedicht bekennt er sich bescheiden als „Geselle“ des „Meisters“ Uhland, dem er den Stoff verdanke. Wir können vermuten, dafs Schwab auch Uhlands Fragment kennen gelernt hat, und dafs er Uhlands Ausgabe des Volksbuches (Limoges) benutzte; wenigstens führt er in der späteren Bearbeitung der Sage als Volks-

---

[1]) Vgl. oben S. 12, Anm. 3.

[2]) Schwab, Gedichte ed. Reclam (Univ.-Bibl.) S. 498—520.

buch (1835) ebenfalls eine Ausgabe von Limoges ohne Jahr an. Die Bezeichnung „Romanzen“ gebraucht Schwab noch unterschiedslos von deutschen, französischen und legendarischen Stoffen, so in den Dichtungen von den heiligen drei Königen, vom Appenzeller Krieg, vom Herzog Christoph von Wirtemberg, vom Möringer und sogar in der nordischen Sage „Blutrache“, während Uhland Gedichte im Geist südlicher Nationalität als Romanzen, solche im Geist nördlicher Nationalität als Balladen bezeichnete, also eine Scheidung nach der Herkunft vornahm. Die Dichtung bedient sich der Balladenstrophe in stichischer Form und verteilt den Stoff über zwölf ungefähr gleichlange Abschnitte. Die knappe romanzenartige Darstellung brachte es mit sich, dafs der Inhalt der Vorlage aufserordentlich zusammengezogen werden mufste; an die Stelle der behaglichen Breite und Ausführlichkeit des Volksbuches tritt die sprunghafte, von Thatsache zu Thatsache eilende Form der Ballade.[1])

Die erste Romanze schildert die Geburt, Taufe und wilde Jugend des Helden. Der Anfang ist ähnlich wie bei Uhland:

„Zu Rouen in der Normandie
Der Herzog Hubert safs,
Die Herzogstochter von Burgund
Er sich zum Weib erlas.“

Die wunderbaren Zeichen bei der Geburt Roberts hätte Uhland oder Kerner ungleich wuchtiger und schauriger dargestellt:

„Das ganze Schlofs lag auf den Knie'n,
Bis dafs es war vollbracht;
Ein Wetter zog am Himmel auf,
Der Mittag ward zur Nacht.
Und Blitz und Donner folgten sich,
Und alle Winde vier
Sie kämpften um das alte Schlofs,
Es kracht und stürzte schier.
Und als das Wetter war vorbei
Mit Blitz und Donner und Wind,
Da fiel der Sonne Strahl herein
Auf das geborne Kind.“

---

[1]) Es entsprechen sich inhaltlich: Romanze I = Volksbuch, Kap. 1—8; II = 9—12; III = 13, 14; IV = 15; V = 16, 17, 17a (das zuweilen fehlende Kapitel); VI = 18, 19, 20 (1. Absatz); VII = 20, 21; VIII = 22; IX = 23, 24. X = Ende von 24, 25—27; XI = Schlufs von 27, 28; XII = 29—33.

Roberts rohes Auftreten im ersten Turnier läſst Schwab durch einen Boten an den König berichten (Rom. II). Die Räuberburg Roberts liegt im Volksbuch, mehr dem Robin Hood-Charakter entsprechend, in einem dunklen Wald, bei Schwab in einem unzugänglichen Felsenthal (Rom. III). Bei der Tötung der sieben singenden Einsiedler[1]) wird Roberts spöttelnde Bemerkung beibehalten: „J'ai trouvé une belle nichée (Vie); „Hei! rief der Wilde, treff' ich hier Sangvögel ein ganzes Nest" (Schwab). Im Volksbuch tötet Robert ohne weiteres den Hirten, durch den er die Anwesenheit seiner Mutter auf dem Schloſs erfahren hat. Bei Schwab hält ihn der Hirte wegen seines blutigen Wamses für einen Fleischer und heiſst ihn den Braten ins Schloſs bringen, aber Robert wird nachdenklich und züchtigt ihn nicht ob dieses Hohnes (Rom. IV). Die Erkenntnis, von aller Welt verstoſsen zu sein, drückt Schwab etwas zu drastisch aus, wenn Robert ausruft: „Bin ich ein Jud, hab' ich die Pest?" (übrigens ebenso in Bülows Novelle). Eigentümlich ist Schwab der Zug, daſs Robert beim Erblicken seiner Gestalt in einem Spiegel vom Schuldbewuſstsein erfaſst wird. Das Geständnis der Mutter und Roberts Umkehr zur Buſse folgt ohne Vertiefung der Vorlage. Der Dichter bringt auch die Übergabe des Burgschlüssels an den Abt vor (Rom. V), woraus sich die Benutzung einer vollständigen Ausgabe des Volksbuches ergiebt, da dieser Abschnitt in manchen Drucken, so auch in der „Bibliothèque bleue", fehlt (vgl. Breul 85). Die Verkündigung der Buſse durch den Einsiedler, der im Volksbuch drei Meilen von Rom, in Schwabs Dichtung und im Volksbuch zu Montalto wohnt, lautet:

„Du warst der Schrecken aller Welt,
Sei aller Welt ein Spott!
Geh' durch die Stadt als wie ein Narr,
Dein flüchevoller Mund
Der schlieſse sich und werde stumm,

---

[1]) Schwab gebraucht die gekürzte Form des Wortes:
Rom. V. Seit wann fällt es dem Teufel ein,
Zu gehen ins Siedelhaus?
Rom. VII. Einst schlug ich sieben Siedler tot.
Ebenso Freiligrath in der ersten Übersetzung von V. Hugos „Die Fee und die Peri" (sämtliche Werke IV, 240).

Und speise mit dem Hund.
Und für den tausendfachen Mord,
Den du verübt im Wahn,
Setz' an ein grofses Leben einst
Das eigne Leben dran!"

Es ist eine sehr passende Änderung, die jedoch nicht in das Volksbuch des Dichters übergegangen ist, dafs die stumme Prinzessin bereits beim Festmahl anwesend ist, unter der Narrenverkleidung des Helden seine herrliche Gestalt und vornehme Abkunft errät und verstohlen für ihn seufzt — es ist ein alter märchenhafter Zug. Die Scenen zwischen Robert und der Tochter des Herrschers spielen sich in dem „beau verger" ab, einem typischen Ort der altfranzösischen Dichtung; Schwab sagt von Robert nach dem Festmahl: „Drauf lief er in die Gartenlust." Von der neunten Romanze an ist die Kürzung der Erzählung im Vergleich zur Vorlage noch gröfser, aber der Ton fängt an etwas voller und ernster zu werden. Der dreimalige Kampf Roberts zur Rettung des Kaisers ist in einen einzigen zusammengezogen, die Kennzeichnung des Helden durch den Lanzenstich wird etwas oberflächlich abgethan (Rom. X). Bei der Entlarvung des Seneschalls kommt es zu einem komischen Streit über die Farben der Lanzenschäfte. Nach Entdeckung des Betrugs stöfst sich der Seneschall die Lanzenspitze ins Herz, im Volksbuch entflieht er sofort.

Schwab hat die Sage, von diesen nicht bedeutenden Einzelveränderungen abgesehen, inhaltlich und ideell dem Vorbilde getreu, in den Balladenstil übertragen, ohne weder das Dämonische noch das Religiöse oder das Märchenhafte besonders herauszuarbeiten. Flott und frisch geschrieben, hinterläfst die Dichtung einen befriedigenden, aber keinen tiefen Eindruck. Sprache und Auffassung erscheint etwas zu schlicht-alltäglich, die Personen nicht scharf genug gezeichnet, die Scenerie nicht anschaulich genug, die Form wird auf die Dauer einförmig, zuweilen bänkelsängerisch. Der volkstümlichen Balladenform fehlt eben die individuelle Vertiefung durch den Kunstdichter.

In der „Revue Germanique" (1835, Serie III, Band IV, S. 191, unterzeichnet L. L.) wurde Schwabs Bearbeitung der

Sage unter Abweisung derjenigen Scribes gelobt und eine sehr freie Nacherzählung davon gegeben, der man freilich nicht anmerkt, dafs sie einem Balladenkranz entnommen ist.[1])

---

[1]) Als Probe diene einc Stelle, die mit Schwabs IV. Romanze zu vergleichen ist (Roberts innere Wandlung): „En fondant en larmes, et en se frappant la poitrine, la malheureuse mère avoue à Robert le vœu imprudent qu'elle a fait pour obtenir sa naissance. Effrayé, mais à la fois touché de cette révélation, le jeune homme jure que sa vie ne sera point payée par les remords d'une mère: Non, dit-il, je ne veux pas être damné! Je ne veux pas que ma mère porte devant le tribunal de Dieu la responsabilité de ma damnation! Et, brisant son épée, il en jette les tronçons aux pieds de la duchesse; et il se dépouille de ses vêtements ensanglantés, qui lui donnaient plutôt l'air d'un boucher que d'un prince; et couvert d'un cilice, pieds nus, le bâton du pèlerin pour seule arme, il retourne parmi les brigands, ses compagnons.

III.

Holtei.

Wie Schwab den Robertstoff von Uhland erhielt, so scheinen auch bei der weiteren Verbreitung desselben persönliche Beziehungen der Dichter untereinander mitgewirkt zu haben. Schwab lernte während seines Pariser Aufenthalts Meyerbeer kennen und schreibt vom 14. April 1827, dafs letzterer an einer Oper „Robert der Teufel" von Germain Delavigne und Scribe arbeite.[1]) Ob etwa der Komponist durch Schwabs Balladendichtung auf den Stoff aufmerksam wurde, läfst sich nicht sagen. Schwab wufste jedenfalls frühzeitig von dem Opernplan, über den die Presse dann allmählich aus Meyerbeers Umgebung stammende Nachrichten brachte. Seiner Bekanntschaft mit Schwab verdankte auch Karl von Holtei eingestandenermafsen den Robertstoff. Er empfing nach Zusendung des fertigen Dramas einen freundlichen Brief des schwäbischen Dichters. In einem späteren, sehr launigen Gedicht „An Gustav Schwab" sagt Holtei über diese Beziehungen[2]):

„Robert, Robert, hiefs der Teufel,
Wenn ihr's etwa wissen wollt,
Und für diesen Teufels-Teufel
Prägte Schwab das reinste Gold,
Prägte golden die Balladen,
Die er in der Mythe fand.
Ja, so fiel durch Gottes Gnaden
Mir der Teufel in die Hand.

---

[1]) Karl Klüpfel, Gustav Schwab. Sein Leben und Wirken. Leipzig 1858. S. 162.

[2]) K. v. Holtei, Gedichte. Berlin 1844. S. 193.

2*

Und der Teufel mufs mich reiten,
Dafs ich sie zum Trauerspiel
Für die Bühne zu bereiten,
Wie besessen d'rüber fiel.
Einen „Robert" schreib' ich nieder,
Mit des Normanns Ungestüm; —
Und der Teufel plagt mich wieder:
Diesen Teufel schick' ich ihm."

Holtei schrieb die Robertdichtung im Jahre 1830 in Berlin bald nach seiner zweiten Verheiratung und reichte sie noch in demselben Jahre kurz vor seiner Übersiedlung nach Darmstadt beim Königstädtschen Theater ein. Hier gelangte das Stück erst im März 1831 zur Aufführung, aber immer noch über ein halbes Jahr eher als Meyerbeers Oper. Doch was wollte der Achtungserfolg des Dramas gegen den Welterfolg der Oper bedeuten! Holtei hatte Meyerbeer 1827 in Paris besucht, wufste von dessen Robertoper, vielleicht von einzelnen Gestalten, und suchte in seiner anscheinend harmlosen Art Nutzen daraus zu ziehen, wie vorher beim Leonorenstoff.[1])

Als Meyerbeers Oper sich über ganz Deutschland von Bühne zu Bühne verbreitete, glaubten zwei andere Berliner Dramatiker aus dem Bekanntenkreis Holteis, dafs dem so bekannt gewordenen Stoffe vom Standpunkt des Dramas noch auf andere Art beizukommen sein müsse, als es Holtei versucht hatte. Es waren Raupach und Charlotte Birch-Pfeiffer, die künftigen Beherrscher der Berliner Bühne. Das Drama des ersteren erschien 1834; um dieselbe Zeit oder etwas später das wohl nicht gedruckte Schauspiel der Birch-

[1]) Einer Äufserung Meyerbeers, dafs ihm der Stoff von Bürgers Leonore für eine volkstümliche deutsche Oper geeignet erschien, entnahm Holtei die Anregung zu seinem Schauspiel mit Gesang „Lenore", welches Juni 1828 in Berlin aufgeführt wurde. Er war offenherzig genug, in der Vorrede zu dieser Dichtung den Ideenraub einzugestehen mit der Bemerkung: Meyerbeer schrieb damals über Robert le Diable und safs zu tief darin, um auf meine Felonie zu achten. Auch mit dem Stoff von Holteis romantisch-komischer Oper „Des Adlers Horst" nach einer Novelle von Johanna Schopenhauer hat sich Meyerbeer zuerst beschäftigt und ihn dann Holtei überlassen, der dritte Akt ist sogar nach Meyerbeers Anleitung gearbeitet (1833 aufgeführt). Der Komponist brauchte allerdings Holteis Konkurrenz nicht zu sehr zu fürchten.

Pfeiffer, worüber nichts Näheres zu ermitteln war.[1]) Diese Nebenbuhler um die Palme des besten Robertdramas erwähnt Holtei in dem obigen Gedicht nicht ohne einen Anflug von Ironie:

„And're mochten wohl verspüren,
Was ich durch den Teufel fing,
Wollten's eben auch probieren,
Ganz dasselbe Teufelsding.
Raupach, Raupach, der Gewalt'ge,
Eilt, dem Satan sich zu weih'n;
Freundin Birch, die Vielgestalt'ge! —
Nu, so schlag' der Teufel los!"

Auch diese beiden Dramen vermochten der Oper keinen Abbruch zu thun; Holtei fügte sich resigniert in das Unvermeidliche, wenn er am Schlufs des Gedichts sagt:

„Darum häng' ich schier mit Liebe
An dem Teufel, hör' auch dann
Mir den Operntext von Scribe
Duldend, still-ergeben an.
Meyerbeer mit seinen Tönen
Fesselt ja die ganze Welt;
Rellstab darf mich nicht verhöhnen,
Dafs der Teufel mir gefällt."

In den Händen Holteis und Raupachs wurde die Sage nach dem allgemeinen Muster der Dramen Schillers in der Form des deklamatorischen Jambenschauspiels dargestellt.

Holtei verfafste seine Dichtung[2]) in einer kurzen glücklichen Mufsezeit eines vielbewegten Lebens, in der seine Schaffenskraft besonders angeregt war und ein Entwurf den anderen drängte. Auch über dem Robertdrama liegt eine gewisse glückliche Stimmung, die sich in einem einheitlichen

---

[1]) Holtei nennt es aufser in dem erwähnten Gedicht in seiner Autobiographie „Vierzig Jahre". Es wird auch in dem Allgem. Theater-Lexikon von Blum, Herlofssohn und Marggraff (1839) aufgezählt. In der Gesamtausgabe der dramatischen Werke ist es nicht enthalten. Frau Wilhelmine von Hillern, die Tochter der Dichterin, besitzt es nicht. Neuere bibliographische Werke führen es überhaupt nicht an.

[2]) K. v. Holtei, Robert der Teufel in den „Beiträgen für das Königsstädter Theater", Wiesbaden 1832, No. 5, später im „Theater" 1845, No. 25, in der Ausgabe letzter Hand 1867, II, No. 1.

Stil kundgiebt, obwohl er es wie alle seine Arbeiten in recht kurzer Zeit geschrieben haben wird.

Der Dichter hält sich im ganzen an die Überlieferung des Volksbuchs. Der Histoire folgt er an zwei zu erwähnenden Stellen. Ihr entlehnt er auch den Namen des römischen Königs Astolf und den des Seneschalls Osorio. Cynthia, die Tochter des Herrschers, nennt er Formosa, den Lehrer Roberts Pius. Dazu kommen als Nebenpersonen am Hofe Huberts der Ritter Richard, an dem Astolfs die Ritter Pietro und Albano; der Vertraute Osorios heifst Guido, der Sarazenenfürst Mehmet. Eine ganz neue Rolle ist das Landmädchen Beate.

In richtiger Erkenntnis des Grundgedankens der Sage nannte Holtei seine Dichtung eine „dramatische Legende“. Er wagte nicht, als Protestant an dem Katholisch-Legendarischen des Stoffes irgendwie zu rütteln, aber er legte auch keinen Wert darauf, diese Seite besonders zu vertiefen. Es entging ihm nicht, dafs der Stoff eigentlich in zwei ganz getrennte Hälften — Robert als wilder Recke und als büfsender Christ — zerfiel, demnach an sich undramatisch war. Seine Dichtung ist denn auch nicht als eigentliches Drama, sondern nur als Dramatisierung eines epischen Stoffes aufzufassen. Die beiden ersten, in der Normandie spielenden Akte behandeln Roberts Jugend bis zur inneren Umwandlung, die drei letzten Akte in und bei Rom seine Bufse und die Erwerbung der stummen Prinzessin. Es war Holteis Bestreben, zwischen diesen beiden verschiedenartigen Teilen, wenn möglich, eine innere Verbindung herzustellen. Für die Anlage des Scenariums der ersten vier Akte diente ihm Schwabs Einteilung in Romanzen als Führer[1]); häufige Verwandlungen waren nicht erforderlich.

Ein heftiger Streit des jungen Robert mit Pius in einem

---

[1]) Es entsprechen sich: Holtei I. Akt (Rouen) = Romanze 1 und 2; II, 1 (Roberts Raubschlofs) = Rom. 3; II, 2 (Arques) = Rom. 4; II, 3 (Gemach im Raubschlofs) = Rom. 5; III, 1 (Palast in Rom) selbständig, Rom. 6 wird nicht benutzt; III, 2 (Hütte des Klausners) = Rom. 7; III, 3 (= III, 1) = Rom. 8; IV, 1 (Garten mit dem Brunnen) = Rom. 9; IV, 2 (Lager der Sarazenen), einiges aus Rom. 10, sonst selbständig; V (= IV, 1), einiges aus Rom. 10, 11 und 12. Bemerkt sei, dafs Holtei und ebenso Raupach ohne Berücksichtigung des Scenenwechsels die einzelnen Auftritte durch den ganzen Akt durchzählen.

Schlofssaal zu Rouen eröffnet das Stück. Pius, nicht blofs Lehrer, sondern auch Geistlicher und Vertreter des kirchlichen Prinzips überhaupt, macht Robert, der die Bibel wegwirft und mit Füfsen tritt, Vorwürfe über sein sittenloses Leben, wobei bekannte Züge aus Roberts Jugend (mit Zähnen geboren, von den Knaben der „Teufel" genannt) eingeflochten werden. Robert hingegen, im Bewufstsein seiner überschäumenden Kraft, im Hafs gegen die priesterliche Einengung und Bevormundung, zumal Pius sich seinem bevorstehenden Ritterschlag widersetzen will, fordert die ungehinderte Entwicklung seiner Anlagen:

„Ich will
Den Trieben folgen, die von Kindheit an
Zu kräft'ger Freiheit jauchzend mich geführt.
In wilder Lust, in blut'gem Widerstande
Will ich die fürstliche Geburt bewähren.
Kein niedres Streben zwänge mich in Fesseln,
Und wenn das Kind schon nicht zu bänd'gen war,
Wähnst du, den Jüngling jetzt noch zu beschränken?"

In dem Gefolge des eintretenden Herzogs Hubert befindet sich als Abgesandter des Königs von Rom Osorio, der gegen die Meinung des Pius für den Ritterschlag des Prinzen eintritt, da man einem so stolzen Charakter nicht mit Strenge, sondern mit Milde begegnen müsse. Der Ritter Richard teilt erregt mit, dafs Robert in wilder Aufwallung seines Rachegefühls Pius vom Balkon in die Flut hinabgestürzt habe, eine im Hinblick auf das Folgende verständliche Abmilderung der Ermordung des Lehrers im Volksbuch. Robert sucht sein Verbrechen zu rechtfertigen und erzwingt den Ritterschlag. Sogleich entbietet er, vor Ungeduld und Kampfbegier brennend, die Ritter zum Turnier. Der zurückbleibende Osorio forscht bei dem Herzog nach der Ursache von Roberts merkwürdigem Charakter, und Hubert giebt eine Erzählung seiner Ehe (Sammlung der Portraits von zwölf Prinzessinnen, engere Wahl unter dreien, Werbung als Pilger Cynthio um die spätere Gattin — dies nach der Histoire); er will einen Fehler darin erblicken, dafs er sich zu sehr durch die körperliche Schönheit Mathildens habe reizen lassen. Beider Gespräch wird durch Richards Meldung über Roberts mordlustiges Treiben beim Turnier (vgl. Schwab) unterbrochen, weshalb der Herzog es schnell

abbrechen heifst. Als in der weiteren Unterhaltung Osorio erzählt hat, dafs er die stumme Königstochter Formosa in Rom heimlich liebe, wird der von Robert geblendete Richard mit einer Binde vor den Augen hereingeführt. Da kehrt Robert blutbefleckt, aber siegesbewufst aus dem Getümmel zurück. Seine durch den Lärm herbeigerufene Mutter will sich in Trauer über ihren mifsratenen Sohn in ein einsames Schlofs zurückziehen, doch will sie ihm nicht fluchen; denn „Vielleicht bin ich noch schuldiger als du!“ fügt sie andeutungsvoll hinzu. Der Herzog schleudert den Bann gegen den eignen Sohn; aber dieser verkündet in einem schwungvollen Schlufsmonolog, dafs er im Walde ein freies Räuberleben führen wolle. An fortschreitender Handlung fehlt es dem Akt nicht. Der Held zeigt ein etwas moderneres Bewufstsein seiner Kraft und Überlegenheit als der Robert des Volksbuches, der gleichsam nur in „tumpheit“ dahinwandelnd jene Frevelthaten begeht. Osorios spätere Werbung um die Königstochter, der Herzogin Rückzug auf das Waldschlofs wird schon in diesem Expositionsakt angedeutet.

Die erste Scene des folgenden Akts vor der Felsenburg Roberts bringt ein Prosagespräch der Banditen mit einigen Silbenstechereien; Robert befiehlt ihnen, sieben Eremiten, die er soeben vom Leben zum Tode befördert hat, an sieben Galgen aufzuhängen. Nach einem Monolog Roberts, der erkennen läfst, dafs er bei dem bisherigen Blutvergiefsen schon Langeweile verspürt, tritt das Landmädchen Beate, zwei Liedstrophen singend, auf, eine ländliche Unschuld, die sich auf dem Wege zum Klausner verirrt hat. Es widersteht standhaft Roberts eiligen Liebesanträgen, zeigt aber doch ein gewisses Mitleid mit dem wüsten, leidenschaftlichen Gesellen, in dem sie einen vornehmen Herrn ahnt:

Robert: Von Liebe red' ich.

Beate: Von Liebe? Das ist Liebe? Wutentbrannt,
Dem Wolfe gleich, der in die Herden bricht,
Packt deine Hand mich, dafs mein Blut erstarrt;
Aus deinen Augen flammt der Hölle Feuer,
Verzerrt sind deine Züge. — Liebe? — Nun,
Wer so mich liebt, den kann ich nur verachten,
Nur hassen! — Doch dich hassen will ich nicht,
Es will mein Herz in Mitleid sich dir neigen.

Und schliefslich frägt sie ihn sogar à la Gretchen: „Glaubst du denn an Gott?“ Robert läfst sie nun ungehindert fortgehen, innerlich doch über die Abweisung verstimmt. Beate kehrt gleich, von den Räubern gefolgt, zurück, da sie die Leichen der Einsiedler, darunter die ihres Klausners, an den Bäumen hängend, gesehen hat. Sie fleht Robert um Schutz gegen die Räuber an; doch da dieser sich gebieterisch als Herr der Räuber und als „Robert der Teufel“ zu erkennen giebt, stürzt sie den Räubern in die Arme und wird in die Burg geschleppt. Allein die Folgen der That zeigen sich bald. Ein Räuber meldet, dafs einer der Eremiten mit dem Namen Beatens auf den Lippen gestorben sei; ein anderer, dafs Beate sich mit den Worten „Robert der Teufel, einen Engel brauchst du, wie dieses Land einen Fürsten!“ von den Felsen der Burg in die Tiefe gestürzt habe, und dafs dann eine Lichtgestalt aus der Tiefe in die Höhe gestiegen sei. Die Erscheinung macht sowohl auf Robert wie auf die Räuber Eindruck; doch geht Robert zunächst allein auf den Fang nach Reisenden aus, während die Räuber in Burgunder zechen.

Das grausame Motiv von der Ermordung der sieben Pilger aus dem Volksbuch ist von Holtei durch die Idealgestalt der Beate gemildert worden. Das unschuldige Landmädchen war ursprünglich eine beliebte Figur in den leichten poetischen Erzählungen des 17. und 18. Jahrhunderts und wurde aus der französischen in die deutsche Litteratur übertragen. Holtei machte in legendarisch-symbolischer Weise Beate zur Märtyrerin ihres Glaubens und ihrer Tugend und durch ihre freiwillige Aufopferung zur Retterin Roberts. Diese Beate erinnert entschieden an die Alice in Meyerbeers Oper, besonders an die Scene I, 4 und 5. Doch ist die Prioritätsfrage, wer zuerst die Gestalt des Landmädchens in die Robertsage einführte, nicht ganz geklärt; wahrscheinlich hatte Holtei von der Rolle der Alice in der Oper, wo sie ein viel integrierenderer Bestandteil der Handlung ist als im Drama, Kunde erhalten.

Vor dem einsamen Waldschlofs in Arques (II, 2) finden wir im Gefolge der Herzogin Mathilde den geblendeten Richard wieder, dessen längeres Selbstgespräch sein trauriges Schicksal

und die unglückliche Stimmung der Herzogin schildert. Robert, von einem Hirten in die Gegend geführt, tritt auf und erkennt in einer Quelle wie in einem Spiegel sein verstörtes Gesicht, seine blutbefleckten Hände und damit seine höllische Abkunft. Es folgt das plötzliche Zusammentreffen mit der Mutter und schliefslich die furchtbare Frage des Sohnes:

„Warum
Bin ich von Kindheit an ein Spiel des Bösen?
Warum erkenn' ich keines Gottes Spur?
Warum wirft mich der Strudel meiner Sinne
Auf das, was andre Menschen Laster nennen?
Warum ist Mord mein Fest und Blut mein Trank?
Warum denn nistet mir im Busen hier
Die Schlange, die mich nimmer ruhen läfst?"

Das Geständnis der Mutter kompiliert Eigenes mit abschwächenden Entlehnungen aus der Histoire. Sie erzählt von ihrem jahrelangen vergeblichen Hoffen auf Nachkommenschaft; als einst eine Hofdame ihr uneheliches Kind getötet hätte, sei sie vor Schrecken in Ohnmacht gefallen (Erfindung Holteis), und da habe der Böse ihr zugerufen: „Sieh euren Gott! Dem armen Mädchen gab er zum Unglück nur, was dich besel'gen würde." Als sie dann erfahren, dafs der Herzog sie verstofsen wolle, habe sie, eingedenk jener Worte, die Hölle um den ihr von Gott verweigerten Sohn angefleht. Die Enthüllung bewirkt schnell Roberts Entschlufs zur Romfahrt.

Eine Verwandlung bringt die Scene, wie Robert der trunkenen, auf sein Geheifs niederknieenden Räuberhorde das Evangelium des Neubekehrten verkündet. Wie er ihnen im Laster ein böses Beispiel war, so will er ihnen jetzt in demütiger Reue ein gutes sein. Die Tötung der Räuber wird natürlich in ein Seitengemach verlegt. Robert wirft noch die Brandfackel in sein Raubschlofs, so dafs er auf dem Wendepunkt eines neuen Lebens in wörtlichem Sinn hinter sich verbrennt, was er vorher angebetet hat.

Der erste Teil der Sage ist durch die blutleckerische Grausamkeit des Helden gekennzeichnet, die in gewissen Grenzen darzustellen der epische Dichter immerhin unternehmen konnte, weniger der dramatische. Wären diese Metzeleien ohne weiteres auf die Bühne gebracht worden, so wäre ein

Spektakelstück ersten Ranges daraus geworden. Holtei mufste also die eigentliche Handlung, die Thaten Roberts, hinter die Scene verlegen, und der Hörer erfährt die Tötung des Pius, die der Ritter im Turnier, die Blendung Richards, die Ermordung der Eremiten und der Räuber nur aus den schnell aufeinander folgenden Reden der auftretenden Personen. Der Gedanke, sich auf eins dieser Mordmotive zu beschränken und dieses in seiner ganzen Entwicklung darzustellen, lag Holtei fern und hätte eine tiefer einschneidende Umgestaltung der Sage erfordert.

Die Scenen in Rom werden nicht, wie im Volksbuch und bei Schwab, mit Roberts Erscheinen bei dem Einsiedler eingeleitet, sondern, der dramatischen Verwicklung mehr entsprechend, mit einer im ersten Akt bereits angedeuteten Osorioscene. König Astolf erscheint doppelt gebeugt, durch die wiederholten Einfälle der Sarazenen in sein Land und durch häusliches Unglück, die Stummheit seiner Tochter, die sich nur durch Mienen- und Gebärdenspiel verständlich machen kann, und die auch durch eine Wallfahrt zum Eremiten nicht von dem Übel befreit worden ist. Obwohl der Seneschall Osorio die Stütze des Reiches ist, weist der König seine Bewerbung um Formosa zurück, was sofort Osorios durch ein Selbstgespräch verkündeten Übertritt ins feindliche Lager veranlafst. In der folgenden Scene erscheint Robert vor der Hütte des Klausners, in dem er seinen aus den Fluten wunderbar geretteten Lehrer Pius wiedererkennt. Er überreicht ein Verzeichnis seiner Sünden und begehrt über die Visionen, in denen ihm der Geist der hingeopferten Beate zu umschweben scheint, Auskunft. Während er betet, kommt Osorio, auf der Flucht begriffen, an der Stelle vorbei und erkennt ihn als Robert den Teufel -- ein böses Zeichen für seine bösen Pläne. Dann verkündet Pius Robert die Bufse: an Astolfs Hof als Bettler, Narr und Stummer zu leben; eine Stelle erinnert noch wörtlich an Schwab (s. oben S. 16):

„Verachtet lebe!
Und weil ein Schrecken du der Welt gewesen,
Sei jetzt ihr Spott!“

Aus dem Zwiegespräch Pietros und Albanos erfahren

wir Roberts Eindringen in den Palast, auch des Streits mit den Hunden um den Knochen wird gedacht. Formosa bittet durch Zeichen um milde Behandlung des von den Dienern geschlagenen Robert, und Astolf giebt sinnend nach:

„Was ist's, mein Kind, das dich an ihm bewegt?
Ist's, weil auch er der Sprache Klang entbehrt?
Ist's, weil so edel seine bleichen Züge?
Ja, wundersame Zwietracht, diese Kleider
. . . Der Aufzug . . . und das Angesicht . . . "

Nachdem Robert Osorios Übertritt zu den Feinden angedeutet, wobei er sich bemüht, den Saum von Formosas Kleid zu küssen, meldet Pietro die bestimmte Nachricht; man rüstet sich mutig zur Schlacht.

Der vierte Akt bietet die Scene am Brunnen im Garten des Schlosses. Nach einem kurzen Selbstgespräch Roberts voller Klagen, dafs er nicht am Kampf teilnehmen kann, beginnt das stumme Spiel der beiden Stummen, Robert als Bettler am Brunnen, die Prinzessin oben auf dem Altan: Formosa deutet an, dafs sie Roberts Wahnsinn und Stummheit für Verstellung hält, und entbietet ihm einen Trunk Wein aus einem Becher, den sie auf die Stufen des Brunnens stellt, da Robert als Büfsender ablehnt, Wein zu trinken; dann fordert sie ihn zur Teilnahme am Kampf auf, und als er auch dies schweren Herzens ablehnen mufs, eilt sie traurig ins Schlofs. Was für ein Gegensatz zwischen diesem keuschen Spiel und der wollüstigen Verführung durch Wein und Liebe in Meyerbeers Oper! Dann bricht Roberts gewaltsam unterdrückter Kummer in laute Klage aus:

„Nun brich hervor, du unnennbarer Schmerz . . .
Nein, schweige, Robert! Denn für deine Sünden
Ist selbst die Strafe immer noch zu sanft.
Da steht der Becher mit dem goldnen Wein;
Ich seh' ihn lockend, lieblich duftend blinkend,
Der Büfsende darf aber Wein nicht trinken;
Ich weih' ihn dir, du sanfte Liebesmacht,
Dir weih' ich ihn, die du ihn mir gebracht!"

Als Robert entsagend auf die Bank zurücksinkt, erscheint ihm Beate als Cherub mit der Aufforderung, die im Gemäuer verborgene silberne Rüstung anzulegen, vor dem Thor ein

bereit stehendes weifses Rofs zu besteigen und dem geschlagenen König Hülfe zu leisten, unter der einen Bedingung: nach dem Siege — zu schweigen, und da schwillt dem kampfgewohnten Helden die stolze Brust. Nach dem Schema des plötzlichen Übergangs vom Erhabenen zum Komischen folgt ein in kräftigen Strichen gezeichnetes Prosagespräch der Diener, die auf Formosas Wunsch Robert aufsuchen sollen. Albano stürzt verwundet herein und berichtet der Prinzessin die Ankunft des weifsen Ritters auf dem Schlachtfeld; Formosa hebt Roberts zurückgelassenen Bettelstab auf. Die nächste Scene (Lager der Sarazenen) schildert den siegestrunknen Mehmet, den besorgten Osorio, bis ein Bote das siegreiche Eingreifen des weifsen Ritters meldet. Der Ritter Pietro nimmt Mehmet gefangen, Osorio entflieht, der sterbende Albano kann dem König nicht mehr mitteilen, was er von dem unbekannten weifsen Ritter weifs, in dessen Lob die Scene ausklingt.

Im letzten Akt mit demselben Schauplatz wie am Anfang des vorhergehenden bringt Holtei sogar das bedenkliche Lanzenstichmotiv auf die Bühne. Pietro entledigt sich des Auftrags, den weifsen Ritter zu fangen, indem er dem ihm ausweichenden Robert einen Speer — in die Coulisse nachsendet und hinterher bemerkt, dafs ihm die Spitze dabei abhanden gekommen ist — eine ungeschickte, mehr komische als ernste Scene. Diesen Vorgang hat Osorio, der jetzt wieder die Farben des Königs von Rom trägt, im Garten belauscht und schmiedet daraus seinen Plan. Robert erscheint wieder in Bettlerkleidung und zieht auf offener Bühne, von Formosa belauscht, die Speerspitze aus der Wunde und bedeckt sie mit einer Feldbinde. Astolf kehrt im Triumphzug heim und gelobt dem unbekannten Retter die Hand seiner Tochter, worauf sich sogleich Osorio in der Rüstung des weifsen Ritters mit verstellter Stimme meldet. Der König stimmt zu, aber Formosa reifst sich in furchtbarer Erregung mit dem Worte „Ein Verräter“, des ersten, dessen sie mächtig ist, von seiner Seite los und bezeichnet den Narren als Retter. Dieser wird als Herrscher der Normandie erkannt; Pius erklärt ihn als entsühnt, indem er das Sündenverzeichnis zerreifst; Robert erhält Formosa.

Das mehrmalige Belauschen Roberts, wodurch der Betrug und die Entlarvung des Seneschalls, die Hauptmotive des Akts, ermöglicht werden, ist theatralisch unbeholfen und unwirksam. Überhaupt zeigt der letzte Akt eine Erlahmung der dichterischen Kraft. War der Robert der beiden ersten Akte mit der erwähnten Einschränkung doch noch ein handelnder Held, der büfsende Robert der letzten Akte ist eine ganz passive Rolle geworden. Das Gelübde der Stummheit beschränkt seine Bethätigung sogar auf das Gesten- und Mienenspiel. Nur im Kampf konnte er als weifser Ritter seine ursprüngliche Kraft bewähren; aber Holtei wagte es nicht, etwa einen Zweikampf Roberts mit Osorio oder Mehmet auf die Bühne zu bringen; dafür müssen Botenberichte wieder nachhelfen. Die übrigen Personen sind auch nur so weit individuell gestaltet, als es die Handlung unbedingt erforderte.

Zwei Erfindungen Holteis sollen die beiden Teile der Sage verbinden: der ermordete Lehrer Pius ist im zweiten Teil zugleich der Eremit der Sage, die geopferte Beate ist später der Robert zu den Waffen rufende Engel. Deshalb werden für beide übernatürliche, dem Legendencharakter entsprechende Rettungsgeschichten erfunden. Indes ist diese Verknüpfung eine rein äufserliche, dramaturgische, ohne Einflufs auf die Gestaltung der Handlung, so dafs der Gegensatz der beiden Sagenteile nicht überbrückt wird.

Der Anlage im ganzen entspricht die Ausführung im einzelnen. Die den Fortschritt der Handlung vermittelnden Scenen entbehren der Wucht und Kraft; besser gelingen lyrische Stellen, Selbstgespräche, Beschreibungen und Betrachtungen. Der Stil ist durchgehends ernster, würdevoller als in den Schwabschen Balladen. Die Sprache ist frei von romantischem Schwulst, an pathetischen Stellen nicht ohne Schwung, aber im ganzen schlicht und nüchtern. Sie ist arm an Bildern, einige Vergleiche sind geradezu geschmacklos. Der märchenhafte Stoff liefse öfters eine lebendigere, anschaulichere, farbenprächtigere und leidenschaftlichere Sprache wünschenswert erscheinen; doch hätte Holteis begrenztes Talent dieser Anforderung nicht Genüge leisten können. Die Be-

handlung des fünffüfsigen Jambus ist meistens recht flüssig und ohne Härten, sie verrät die schauspielerische Übung des Verfassers im Sprechen von Versen und ein musikalisches Empfinden für den Rhythmus. Bemerkenswert ist die Verwendung des Reims mitten in den jambischen Tiraden in den Verbindungen aabb, abab und einmal abba. Wir finden solche Stellen über das ganze Stück verstreut in einigen längeren Reden und Monologen des Pius, des blinden Richard, Osorios, Astolfs, Beatens als Cherub und mehreremale in lyrischen Ergüssen Roberts. Sehr belebt wird durch dies Mittel ein kurzes Zwiegespräch Osorios und Astolfs (III, 1), wo die Rede des werbenden Seneschalls und die Antwort des kühl ablehnenden Herrschers, in je einem Verse ausgedrückt, hart aufeinander prallen, aber durch das Band des Reims zusammengehalten werden. Ein Gleiches gilt von einem Gespräch des Pius mit Robert als Pilger (III, 2). Roberts neues Glaubensbekenntnis, das er seinen Genossen offenbart, wird in drei Stanzen ausgeführt. Daran schliefst sich eine lyrisch gehaltene Anrede an sein Schwert, das er jetzt zum letztenmal, aber in besserer Absicht, zur Vernichtung der Räuberschar, verwenden will; sie besteht aus mehreren Strophen in vierfüfsigen Jamben und der Reimstellung aabb. Die Verwendung der Strophe und des Reims im Drama ist zwar noch ein Erbteil der Romantiker, hängt aber auch mit Holteis Neigung zum Singspiel, zur Verwendung des Liedes innerhalb des Schauspiels zusammen. Im „Robert" kommt aufser dem Lied Beatens noch ein ganz geringwertiges Weinlied der Räuber vor.

Zwar entsprach die Behandlung des Stoffes als schlichte romantische Legende am meisten der gemütvollen, nicht in den Tiefen der Leidenschaft wühlenden, jeder philosophischen Spekulation abholden Natur des Dichters. Aber auf der Bühne konnte die legendarische Darstellung als solche schwerlich Anklang finden, und innerhalb dieses Rahmens ausschliefslich durch dichterische Gestaltungskraft zu wirken, ging über Holteis Begabung hinaus. Der Erfolg der ersten Aufführung war denn auch kein bedeutender. Das Stück wurde durch den Darsteller des Robert, den Schauspieler Wegener, der bald nach der Aufführung starb, gehalten. Die übrigen deutschen Theater

schenkten dem Werk keine Beachtung. Doch war der Dichter nicht wenig stolz auf die lobende Anerkennung, die Balzac in dem noch näher zu betrachtenden „Gambara“ (Oeuvres compl. XV, 374) seinem Drama zu teil werden liefs: „Le sujet de Robert le Diable est loin sans doute d'être dénué d'intérêt: Holtei l'a développé avec un rare bonheur dans un drame très bien écrit et rempli de situations fortes et attachantes.“

IV.

Raupach.

Raupachs Robertdrama steht zeitlich zwischen seinen früheren Tragödien reinen Stils mit einem bestimmten Konflikt und den historischen Hohenstaufendramen ohne eigentlichen Konflikt. Seine Auffassung von den Aufgaben der dramatischen Kunst hat er durch einige offenherzige Worte in der Vorrede zum Hohenstaufencyklus selbst bezeichnet: „Auf zwei Dinge kam es . . . hauptsächlich an: auf die Fähigkeit, etwas Wirksames und Bühnengerechtes hervorzubringen, und auf das Vermögen, viel zu schaffen. Die erstere durfte ich mir zutrauen, denn ich hatte schon die Erfahrung für mich; das letztere besafs ich in der Leichtigkeit, mit der ich arbeite". An Fruchtbarkeit des dramatischen Schaffens liefs Raupach nichts zu wünschen übrig; er konnte sich auch rühmen, dafs seine Stücke an allen Bühnen aufgeführt wurden und gegen den Einflufs der französischen Bühne einen Damm bildeten. Aber die grofse Rücksichtnahme auf die theatralische Wirkung wurde der Lebensdauer aller seiner Stücke verhängnisvoll. Bei dieser Anschauung ist von vornherein zu erwarten, dafs Raupach den spröden Robertstoff mit weniger Scheu vor der alten Sagenüberlieferung angriff als Holtei, dafs er sich ihn nach seinem Dafürhalten zurecht schnitt. Das zweimal gedruckte Stück wurde nur aufserhalb Berlins aufgeführt.[1])

Die Handlung wird so verteilt, dafs Roberts Jugend in der Normandie nur im ersten Akt, die Scenen in Rom in den

[1]) E. Raupach, Robert der Teufel, romantisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Hamburg (Hoffmann und Campe) 1834; in den Dramatischen Werken ernster Gattung. Bd. II. 1835.

vier andern vorgeführt werden. Dadurch werden die roheren Scenen gegen die lieblicheren zurückgedrängt, der erste Akt ist nur ein Vorspiel für das romantische Märchenspiel am römischen Hof. Raupach entlehnt der Histoire die Personen Hubert, Mathilde, Robert, Astolf und Cinthia, Osorio wird zum Prinzen von Capua gemacht, der Eremit heifst Hilario, Cinthia hat in Camilla eine Vertraute, dem Osorio ist der Stallmeister Scapa beigegeben. Die Rolle der Alice-Beate bei Meyerbeer-Holtei erscheint ähnlich als Bertha, neu eingeführt werden die Räuberhauptleute Drogo und Fulko.

Der erste Akt zerfällt in zwei Scenen. In der einen wird Roberts wildes Jugendleben in Gesprächen des Herzogs und der Herzogin mit dem Eremiten Hilario, in der andern Roberts Charakterwandlung behandelt. Die Motive der Sage erfahren überall Kürzung oder gänzliche Umgestaltung. Die Klagen Huberts und Mathildens über ihren mifsratenen Sohn werden durch eine Gesandtschaft dreier Ratsherren unterbrochen, die über die nächtliche Plünderung ihrer Stadt durch Robert und seine Genossen Beschwerde führen. Hubert hofft nur noch von dem Einflufs des aus Irland zurückkehrenden Mönches Hilario Besserung seines Sohnes. Eben dieser stellt an das fürstliche Ehepaar die Frage, ob sie sich in betreff Roberts einer Schuld bewufst seien. Sie gestehen, dafs sie nach zehnjähriger, kinderloser Ehe den Zaubertrank eines maurischen Arztes genommen hätten, worauf Robert nach neun Monden unter bösen Zeichen geboren worden; sie erzählen kurz Roberts wildes Gebahren in der Jugend und beim Ritterschlag, seine Verbannung, die Führung einer Räuberbande und den Bau eines festen Schlosses. Hilario sieht in der Abkehr von Gott und der Hinneigung zur Zauberei die Quelle des Unglücks, setzt aber auf sein Dazwischentreten einige Hoffnung:

„Ihr wandtet euch vom grofsen Geist des Lichts
Zu der Natur geheimen finstern Mächten.
Was ist Natur? Der bunte Josephsmantel,
An dem die Höll' uns fafst, der wilde Strom,
Den unser Geist hinüber nach dem Ufer
Der Ewigkeit durchschwimmen mufs, der Nebel,
Der tückisch uns den Himmelsweg verhüllt."

Das folgende Zechgelage der Räuber auf Roberts Burg,

gröfstenteils in Prosa geschrieben, wird mit einem Trinklied eröffnet und endet in ein Hoch auf Robert. Während die meisten schlafen gehen, setzen Fulko und Drogo das Gespräch fort. Jener ist ein gutherziger Kerl, dieser ein dämonischer Charakter, ein entlaufener Mönch, „ein weitläufiger Verwandter des Teufels", der kein gröfseres Vergnügen kennt als Todesangst auf einem blassen Gesicht. Bertha, die reine Frauenseele unter Räubern, sucht auf den zwischen Grausamkeit, Wollust und Lebensüberdrufs schwankenden Robert einen wohlthätigen Einflufs zu üben, da sie noch einen Funken menschlichen Gefühls in dem Wüterich zu entdecken glaubt. Gereizt läfst Robert sie ihren Hals entblöfsen, zückt das Schwert gegen ihren Nacken, um es, während sie betet, sinken zu lassen, eine Scene, die an eine von Nero erzählte Anekdote erinnert. Da bringt Fulko drei gefangene Eremiten, darunter Hilario, herein. Robert stellt sie zwischen die Wahl, ihrem Gott zu entsagen oder auf dem Scheiterhaufen zu sterben, wobei Drogo ähnlich wie bei Schwab und im Volksbuch spottend bemerkt: „Diese Zugvögel müssen gebraten werden". Die Eremiten bleiben standhaft, Hilario bezeichnet Drogo als ganz verloren für den Himmel, Robert als noch rettbar, und singend werden sie zum Feuertode abgeführt. Während der Widerschein des Feuers von draufsen auf die Scene leuchtet, sucht Bertha Robert vergeblich von der Mordthat abzubringen. Da ertönt von allen Seiten aus dem Feuer der Gesang der Eremiten, das Feuer hat die Heiligen wie die drei Männer im Feuerofen verschont, und alle sinken, gedemütigt um Gnade bittend, auf die Kniee, auch Robert; nur Drogo bleibt wildauflachend stehen. Roberts Charakterwandlung wird also nicht durch die Offenbarung seiner geheimnisvollen Geburt wie im Volksbuch und bei Holtei, sondern durch ein dem alten Testament nachgebildetes Wunder und durch die Standhaftigkeit Hilarios erreicht (schon die Histoire hatte das Bestreben, Robert den siebenfachen Mord nicht wirklich begehen zu lassen, indem sie am Schlufs die Eremiten als eine Art Elementargeister erklärt). Dafs diese legendarische Motivierung bei weitem schlechter ist als die ursprüngliche Lösung, bedarf keines Hinweises. Dieser Robert hat nichts mehr von dämo-

nischer Urkraft; er ist ein Bramarbas, der sich gern als Abkömmling der Hölle geriert.

In den folgenden vier Akten wird der Märchenteil der Sage als romantisches Schauspiel behandelt, für das Shakespeares „Sommernachtstraum" das unerreichte Muster dieser Gattung bildet. Um nun zwischen dem Helden in Narrenkleidung und der Königstochter effektvolle Scenen schaffen zu können, wird Roberts angenommene Stummheit fortgelassen und die Prinzessin auch nicht als stumm gedacht, so dafs es möglich wird, ihr Wesen zu individualisieren. Hilario, der durch ein Wunder vor Roberts Rache gerettete Mönch, ist wie Pius bei Holtei der Eremit bei Rom und überhaupt der Vertreter des guten Prinzips. Ihm stellte Raupach in Drogo einen Vertreter des bösen Prinzips entgegen, ähnlich dem Samiel im „Freischütz" und dem Bertram in Meyerbeers Oper. Aufserdem wurden mit den ernsten, phantastischen Scenen realistische, komische vermischt, deren Held Scapa ist.

In der Einsiedelei Hilarios trifft Robert als Pilger den Klausner, an den ihn der Papst verwiesen. Aus ihrem Gespräche erfahren wir noch, dafs Roberts in der Normandie unter Drogos Führung zurückgelassene Gefährten von Hubert vernichtet worden sind, nachdem die auch befreite Bertha ihm von Roberts Sinnesänderung gemeldet hatte. Hilario fordert ihn auf, das Schwert mit dem Pilgerstab zu vertauschen, und verkündet die Bufse der Erniedrigung, der sich Roberts Selbstbewufstsein nur allmählich fügt.

Hilario. Hinziehen sollst du an des Königs Hof,
Und dort der niedrigste der Knechte werden.
Robert. Was, ich ein Knecht?
Hilario. Nein, minder als ein Knecht,
Ein Tier in menschlicher Gestalt. Du sollst
Den Geist verleugnen, den dir Gott gegeben
Und du gemifsbraucht hast, statt seiner Blödsinn
Und Stumpfheit zeigen, deine Nahrung nur
Mit hündischer Geberd' am Boden suchen
Und mit dem Hund in seiner Hütte schlafen;
Kurz, eine jener Mifsgeburten sein,
Die man zu Spott in den Palästen füttert.

Cinthia hat sich auf der Jagd von der übrigen Gesellschaft getrennt und verrät ihrer Vertrauten einen Traum, in

dem ihr ein schöner Prinz erschienen ist, der sich plötzlich in einen Narren mit Schellenkappe verwandelt habe. Osorio will im Walde einen Überfall der Königstochter inscenieren, um gleich darauf als ihr Retter zu erscheinen und sich ein Anrecht auf ihre Hand zu erwerben. Unter blutigen Witzen Scapas und der Banditen gehen sie ans Werk, aber unglücklicherweise kommt Robert in Bauernkleidung hinzu und befreit die Prinzessin aus den Händen der Räuber, die ihn für den leibhaftigen Gottseibeiuns halten. Doch heifst ihn Hilario sich schnell und unerkannt entfernen, so dafs sich der hinzueilende Osorio trotzdem die Rettung zuschreiben kann. Robert will dem Verräter nachsetzen, aber wiederum hält ihn Hilario mit dem Hinweis auf die Bufse zurück. Raupach hat in diesem Streich Osorios ein Analogon zu dessen Verräterei im Kampf als weifser Ritter gebildet. — In der dritten Scene des Akts ehrt Astolf Osorio als Retter, der schüchterne Andeutungen über den Gegenstand seiner Liebe macht. Da überreicht Robert mit närrischen Gebärden dem Marschall der Verabredung gemäfs Hilarios Brief und wird an Stelle des gerade verstorbenen Narren angenommen. Cinthia glaubt in dem Unglücklichen die Gestalt ihres Traumes und ihren Retter ahnungsvoll zu erkennen.

Der dritte Akt bringt die Gartenscene am Brunnen, ernste und barocke Scenen in bunter Abwechselung. Nach einem Streit Scapas und Roberts, der jenen zu Boden schlägt, ihn aber sofort dem Gelübde gemäfs um Verzeihung bittet, tritt Cinthia mit ihrer Vertrauten auf und schwelgt angesichts der untergehenden Sonne in der Verzückung ihres Traumes. Auch der sich liebend nähernden Prinzessin spielt Robert, jetzt nur „Namenlos“ am Hof genannt, den Narren, weigert sich, seinen wahren Namen und seine Teilnahme an ihrer Befreiung zu verraten, klagt über die von Scapa erhaltenen Schläge, und als sie ihn ihres Schutzes versichert, bittet er sie um Brot; die Prinzessin mufs schliefslich an seinen wirklichen Wahnsinn glauben. Robert ist jetzt von Cinthias Zuneigung überzeugt, aber wieder warnt ihn Hilario vor selbstgefälligem Stolz. Nun wird die Prinzessin zufällig von einem aus dem Käfig entwichenen Löwen überfallen und wieder von

Robert befreit, aber auch diese Rettung verstehen Osorio und Scapa für sich auszubeuten. Raupach hat sich nicht gescheut, den ominösen Löwen einen Augenblick aus der Coulisse hervortreten zu lassen. Zum zweitenmal um den Lohn seiner That betrogen, zweifelt Robert an Hilarios göttlicher Sendung. Da steigt der tot geglaubte Drogo leichenblafs, aschgrau gekleidet, aus der Erde empor, um seinem früheren Genossen dem Versprechen gemäfs Bericht von der Hölle zu erstatten. Ihm ist Himmel und Hölle, Gut und Böse, Lohn und Strafe nur ein Wahn, die freie Selbstbestimmung des Menschen wird durch die ewige Notwendigkeit ersetzt. Robert ist anfangs ganz begeistert von dem neuen Glauben, wird aber durch den Gesang unsichtbarer Engel etwas unvermittelt an die Schmach seiner Sünden gemahnt. Dieser wirksamen, dramatisch gesteigerten Scene folgt eine schwache, an sich freilich notwendige im Palast. Cinthia ahnt auch diesmal in Robert-Namenlos ihren wirklichen Retter und weist die vom König unterstützte Bewerbung Osorios ab. Ein Marschall meldet den Einfall der Sarazenen, worauf Astolf das Heer zu den Waffen ruft und trotz seines Alters beschliefst, selbst in den Kampf zu ziehen.

Dem ermattet aus der Schlacht zurückkehrenden König bringt im vierten Akt ein Bote nach dem andern Hiobsposten, die Besiegung des rechten Flügels, die Flucht Osorios, die allgemeine Niederlage. Da erscheint — ein deus ex machina — der weifse Ritter mit geschlossenem Visier, alle durch sein thatkräftiges Eingreifen mit sich fortreifsend. Robert kehrt nach siegreichem Kampf in den Wald zurück (2. Scene), vertauscht die Waffen mit dem Narrenkleid und verbirgt sie in einem hohlen Baum. Erst aus seinem Monolog erfahren wir, dafs ihm Hilario die Waffen gegeben hatte (Holtei hatte dafür die Cherubsscene). Scapa und Osorio, die sich heimlich aus der Schlacht zurückgezogen haben, belauschen Robert, und der Seneschall bemächtigt sich unter Scapas wohlfeilen Witzen der weifsen Rüstung. Im Schlofs zu Rom (3. Scene) erwartet Cinthia den Ausgang der Schlacht, erfährt die Freudenbotschaft von dem Siege des weifsen Ritters, in dem sie infolge eines neuen Traums den „Namen-

los“ erkennt. Der dankbare König verspricht dem Retter die Hand der Tochter, worauf Osorio in Roberts Rüstung erscheint, das Visier niederschlägt und sein wunderbares Erscheinen im Kampf als eine List zur Anspornung der Kämpfenden begründet (ähnlich die Histoire S. 95). Als der König ihm Cinthia als Braut übergeben will, erklärt diese in höchster Erregung Osorio für einen Verräter:

„Nicht er hat den Banditen mich entrissen!
Nicht er hat vor dem Löwen mich geschützt;
Nicht er hat die Ungläub'gen heut geschlagen.“

Sie weist auf Robert als den Retter; aber dieser, befragt, giebt eine närrische Antwort. Der König setzt die Hochzeit auf den folgenden Tag fest; einer Wahnsinnigen gleich stürzt Cinthia fort.

Der letzte Akt, noch romantischer als die übrigen, spielt zunächst im Hof des Palastes neben Roberts Hundehütte. Hier erscheint Cinthia in der Morgenfrühe und bittet Robert, der sich fortgesetzt närrisch anstellt, sie doch nicht durch sein Schweigen dem Osorio zu opfern, und als sie ihm gar ihre Liebe erklärt hat, schliefst Robert, nicht mehr Herr seiner Leidenschaft, sie glühend in seine Arme. Doch fafst er sich bald, leugnet die Rettung und scheucht sie mit der Enthüllung, dafs Mörderhände sie umschlossen hätten, entsetzt von sich. Sein letztes Glück glaubt er preisgegeben zu haben, als ihm der Dämon Drogo wiedererscheint: in einem Zauberspiegel sieht er Cinthia den Dolch im Busen mit dem Tode ringend, Osorio als Herrscher auf Astolfs Thron und sich selbst als Sklaven anstatt des Stiers an den Pflug gespannt. Robert zeigt jedoch Standhaftigkeit genug, den Höllengeist durch Anrufung des Namens Gottes fortzutreiben. Nach Roberts furchtbarer Enthüllung erscheint Cinthia (Scene 2) kalt resigniert: sie läfst sich wie ein Opferlamm zur Hochzeit schmücken, nicht ohne vorher einen Dolch ins Haar zu stecken. Im Thronsaal (Scene 3) legt Astolf die Hand seiner Tochter in die Osorios; aber sie weigert sich, mit ihm vor den Altar zu treten, und greift zu dem letzten, äufsersten Auskunftsmittel, indem sie sich eines Umgangs mit dem Narren, den sie als Mörder enthüllt, bezichtigt und cynisch ausruft: „Wer will des Mörders

Liebste nun zur Braut?“ Da zieht der Vater das Schwert gegen die eigene Tochter, aber Robert drängt sich vor und läfst sich als mitschuldig fesseln. Um die auf den Gipfelpunkt gebrachte Handlung zu entwirren, erscheint dann schliefslich Hilario mit dem erlösenden „Es ist vollbracht“, erklärt Robert für den Herrn der Normandie, den Retter Cinthias, den Befreier des Reiches und bezeichnet ihn als entsühnt durch seine Bufse. Vermählung.

Bei der Bearbeitung der alten Sage geht Raupach zwar von der Fassung der Histoire aus, doch benutzt er in der Hauptsache nur die in der Histoire und im Volksbuch gleichen Motive. Wenn Schwab und Holtei durch das Volksbuch zu einer verhältnismäfsig schlichten und einfachen Darstellung des an sich schon romantischen Stoffes geführt wurden, so nötigte die Histoire Raupach zu einer hyperphantastischen Darstellung, in der sich an ein romantisches Motiv ein noch romantischeres anreiht. Dadurch wurde zwar eine Steigerung des Effekts von Scene zu Scene, von Akt zu Akt erreicht; aber der so stark geschürzte Knoten der Handlung mufste schliefslich zu gewaltsam gelöst werden. Über das ganze Drama, namentlich über die beiden letzten Akte, liegt schon etwas vom Geist der Scribe-Meyerbeerschen Oper ausgegossen, nicht blofs in dem Gegensatz des guten und bösen Prinzips in Hilario und Drogo, sondern auch in der schnellen, sich überstürzenden Folge romantischer Bilder, an denen die eigene Erfindungsgabe des Dichters selbständigen Anteil hat. Doch ist die Verwicklung nie so in die Höhe geschraubt, dafs sie unklar oder ganz banal würde.

Was Holtei nur pantomimisch andeuten konnte, die Liebe Roberts und der Königstochter, hat Raupach geschickt zur Hauptsache gemacht und einen echt romantischen Kontrast herausgebildet: auf der einen Seite die edelgeborene, schöne, schwärmerische und hellseherische Königstochter und daneben der verkappte, närrische Prinz, beide in einer Liebe zu einander entflammt, der alle nur denkbaren Hindernisse entgegenstehen.

In Robert hat Raupach versucht, den inneren Zwiespalt zwischen seiner ursprünglichen, thatkräftigen Natur und der

aufgezwungenen Bufse bei jeder Wendung seines Schicksals mehr als Holtei hervortreten zu lassen. Auf die Darstellung von Roberts Narrheit ist der Narrentypus Shakespeares mit den tiefsinnig-unsinnigen Witzen nicht ohne Einflufs geblieben. Auf die Frage nach seinen Eltern erwidert Robert mit Anspielung auf seine hündische Erniedrigung:

Robert. Mein Vater ist der grofse Hund droben am Himmel, und meine Mutter war eine Regenwolke.

Scapa. Das ist eine feuchte Abstammung; und auf die Weise ist dein eigentlichstes Wesen hündisches Wasser.

Robert. Das ist besser als ein wässerichter Hund.

Astolf. Was sagst du, Scapa?

Scapa. Ich sage, Hoheit, er ist aus seiner Mutter Schofs herabgefallen und auf den Kopf.

Robert. Das hätte er nicht gekonnt: er hat seinen Kopf erst zehn tausend Tage nach der Geburt gekauft.

Astolf. Sehr gut; den Kopf gekauft! Von wem gekauft?

Robert. Von einem Kürbishändler. Klopft nur an!

Mit einigen rührenden Zügen ist Roberts Narretei beim ersten Alleinsein mit Cinthia am Brunnen gezeichnet:

Cinthia. Was treibst du für ein wunderlich Geschäft?

Robert. Ich richte die Hälmchen auf, arme Hälmchen. Sie sollen wieder wachsen und grünen. Der Herr ist mitleidig: hat er sie niedergetreten, so hat er mir befohlen, sie wieder aufzurichten.

Cinthia. Wer ist der Herr, der solche Thorheit will?

Robert. Ein gewaltiger Herr, ein stolzer Herr.

Cinthia. Worin gewaltig, und worauf denn stolz?

Robert. Gewaltig im Sitzen. Sieh! sieh! wie er die armen Hälmchen zerknickt hat — die grünen nun niemals wieder. Stolz aber — o! stolz darauf, dafs er einen Namen hat: Scapa, und ich bin Namenlos.

Die stille, entsagende Zuneigung Formosas zu Robert bei Holtei ist psychologisch natürlicher als die exaltierte, vor den gewagtesten Mitteln nicht zurückschreckende Liebe Cinthias. Da Formosa wirkliche Mitwisserin der Heldenthat Roberts ist, nur andern keine Mitteilung davon machen kann, ist ihre Liebe begreiflicher als bei Cinthia, die ihren Retter und den des Vaterlandes nur durch Visionen erkennen kann — der Dichter mufs sie fortwährend zu Träumen verurteilen. Doch ist die Liebesscene am Anfang des fünften Aktes der best-

geratene Teil des Dramas, nicht ohne Züge einer gewissen Gröfse und warmer Empfindung. Es genüge, eine Stelle anzuführen. Ohne viel Scham nähert sich Cinthia mit einer Apostrophe des Mondes Roberts Hundehütte:

„Was willst du sehen. Leichenantlitz, Mond?
Wie eine Königstochter den Geliebten
Im Stall der Hunde sucht? Pfui! ist das keusch,
Dafs du den Gang der Liebenden belauschest?"

Robert erkennt sie anfangs nicht:

„Wer ruft? Ist die Morgensuppe da? Nein! Nein! Es ist noch zu früh zur Morgensuppe: der Hahn hat noch nicht gesungen, und die Eule ist noch beim Tanze."

Zu Roberts Sieg über die Sarazenen (4. Akt) kommen als Erweiterungen des Stoffes die beiden, nicht sehr glücklich erfundenen Rettungen Cinthias (2. und 3. Akt); dafür wird das Lanzenstichmotiv nicht verwertet. Osorio erscheint als gemeiner Ränkeschmied, der andere um die Früchte ihrer Thaten betrügt, jedoch nicht als Vaterlandsverräter, wozu er im Volksbuch und bei Holtei durch seinen Übertritt zu den Sarazenen gestempelt wird.

Die komische Seite der Dichtung wird besonders durch Osorios Helfershelfer, die feige Bedientenseele Scapa, vertreten. Er ist nicht blofs ein Bösewicht, er philosophiert auch über die Natur des Bösewichts, wie Jago im „Othello"; über Tapferkeit und Ehre denkt er wie Falstaff.

Was schliefslich das Religiös-Sittliche betrifft, so lag es dem Dichter fern, die Sage dem modernen Empfinden näher zu bringen. Hilario predigt nur die orthodox-kirchliche Auffassung. Immerhin sind die Worte über die ἀνάγκη bemerkenswert, die Raupach dem Drogo in den Mund legt:

„Im Kinde liegt, wie schon im Kern der Baum,
Des Menschen Leben und Geschick auf Erden,
Und was er wird, mufs er notwendig werden:
Drum ist für Schuld nicht, für Verdienst nicht Raum,
Und die Vergeltung nur ein eitler Traum.
Aus diesen Träumen suche zu erwachen,
Nicht dulde mehr des Kinderwahnes Qual,
Der frei dich macht, um schuldig dich zu machen!
Weg mit dem Hirngespinst der freien Wahl!
Du wirst umsonst dem Zwange widerstreben:
Und wie du lebst, mufst du notwendig leben."

Die Gesamtanlage und Ausführung im einzelnen zeigen bei weitem gröfseres dramatisches Leben als das Stück Holteis; aber dies kann an dem Urteil nichts ändern, dafs wir es mit einem lediglich auf die theatralische Wirkung zugeschnittenen Drama mit künstlicher Zuspitzung und gewaltsamer Lösung der Konflikte zu thun haben. Die Sprache ist im Vergleich zu Holtei volltönender, bilderreicher und impulsiver. Sie hat sich zum Teil an der Sprache der Shakespeare-Übersetzung von Schlegel und Tieck gebildet und zeigt stellenweise eine gewisse Ungeschmeidigkeit und Rauheit der Formengebung. Der fünffüfsige Jambus wird meistens regelrecht und gewandt gehandhabt. Nach dem Vorbild Shakespeares schliefsen manche Akte und Scenen mit einem Reimpaar, einige mit zwei Reimpaaren (abab oder aabb). Einige Tiraden Roberts und namentlich Cinthias sind, meistens am Ende eines Auftritts, ganz oder gröfstenteils gereimt, so dafs einige Scenen lyrisch ausklingen. Aufser dem einfachen Lied der Eremiten finden wir ein Trinklied der Räuber (in der Reimstellung aabccb), das besser ist als das Holteis.

V.

Scribe-Meyerbeer.

Nachdem Meyerbeer[1]) unter dem Einflufs Rossinis sieben italianisierende Opern geschrieben hatte, studierte er seit Ende 1825 in Paris den französischen Opernstil nicht blofs in den anerkannten Meisterwerken, sondern auch in den verschollenen Opern zweiten und dritten Ranges, worüber jedoch nähere Angaben fehlen. Er erlebte die glänzende Aufnahme von Aubers „La Muette de Portici" (1828), wodurch die von Spontini vorbereitete historische Oper einen glänzenden Sieg über die bisher herrschende Arienoper erzielte. Verschiedenartige Stoffe beschäftigten Meyerbeer zu jener Zeit, so „Die drei Pintos", die Karl Maria von Weber bei seinem Tod (Juni 1826) unvollendet hinterlassen hatte, und der Leonorenstoff, der dann von Holtei bearbeitet wurde. Er wird bald erkannt haben, dafs diese Stoffe sich für den historischen Stil nicht eigneten. Seit dem Jahre 1827 arbeitete er am „Robert dem Teufel", wie wir aus Schwabs und Holteis Mitteilungen wissen. Dafs die erste Anregung dazu von ihm selbst ausgegangen ist, würde seiner selbstän-

---

[1]) Vergleiche die Biographien über Meyerbeer (ältere Litteratur bei Niggli am Schlufs): W. Neumann, Cassel 1854; H. Blaze de Bury, Meyerbeer et son temps, Paris 1865; Mendel 1868 (gr. Ausg.), 1869 (kl. Ausg.); Schucht 1869; Niggli in der Sammlung musikalischer Vorträge ed. Paul Graf Waldersee, Ser. 5, No. 57, Leipzig 1884; Etienne Destranges, L'œuvre theâtrale de Meyerbeer, Paris 1893; Johannes Weber, Meyerbeer, notes et souvenirs d'un de ses sécrétaires, Paris 1898. Positive Mitteilungen oder Erörterungen über Meyerbeers Opern kommen in diesen Schriften nur spärlich und aphoristisch vor; am besten sind noch Mendel und Niggli. Kürzere, aber das gesamte Schaffen Meyerbeers umfassende Aufsätze stehen bei W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe, 5. Aufl. 1878, Bd. II, 108 (Vorrede 1859) und bei H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper 1887, Bd. II.

digen Natur zwar wohl entsprechen, ist jedoch nicht ganz sicher.[1]) Vielleicht konnte der Komponist textlich und musikalisch an ein Jugendwerk anknüpfen; denn Mendel fand in dem Nachlafs die Partitur einer französischen Oper „Robert und Elise“ aus der Zeit 1813/14, die nach seiner Angabe Analogien mit „Robert dem Teufel“ aufweist. Vor Meyerbeers Oper gab es ein Vaudeville von Franconi und ein englisches Singspiel von John Barnett, worüber näheres nicht zu ermitteln war.[2]) Des Textbuches wegen trat Meyerbeer zuerst mit Germain Delavigne, dem Bruder des berühmteren Casimir Delavigne, des Sängers der „Messéniennes“, in Verbindung, und es entstand eine dreiaktige, für die Opéra comique bestimmte Bearbeitung mit gesprochenem Dialog und humoristischen Einschiebseln, also im wesentlichen nach dem alten Opernstil. Dann erst wandte sich Meyerbeer an Scribe, der bereits seit 1821 mit verschiedenen litterarischen Handlangern ein grofses Lieferungsbureau für Opern, Lustspiele und Vaudevilles errichtet hatte. Dieser hatte bereits mit einigen Mitarbeitern seit 1823 mehrere komische Opern für Auber, darunter den „Fra Diavolo“, geschrieben. Mit Delavigne hatte er 1811 sein erstes Stück „Le Dervis“, für Auber „La Neige (1823) und „Le Maçon“ (1825) zusammen verfafst. Beide vereinigten sich auch zu dem Text der ausschliefslich ernsten Oper Aubers „La Muette de Portici“, die jenen Wendepunkt in der Entwicklung der Oper darstellt. Scribe war geneigt, den neuen hier erfolgreich angewandten Stil auch auf den Robertstoff zu übertragen und den Text bei strenger Durchführung des heroisch-pathetischen Stils für die Grofse Oper umzugestalten. Aus der gemeinsamen Arbeit des Triumvirats Scribe-Delavigne-Meyerbeer ging dann die

---

[1]) Niggli sagt, Delavigne hätte den Robertstoff in Vorschlag gebracht (S. 302); ich weifs nicht, aus welcher Quelle er diese Nachricht schöpft.

[2]) Breul citiert Franconi jeune, Robert le Diable ou le criminel repentant, pantomime en 3 actes, à grand spectacle etc. Paris 1815. Es wird der Franconi sein, den Heine in der „Lutetia“ (Über die französische Bühne, X) wegen seiner Prunk- und Spektakelstücke erwähnt. — John Barnett, dessen bekannteste Oper „Mountain Sylph“ (1834) ist, verfafste ein Jugendwerk „Robert the Devil“, das 1826 in London aufgeführt wurde (nach George Groves Dictionary of music and musicians, London 1879).

jetzige Fassung der Oper hervor. Die Vollendung der Partitur verzögerte sich durch Meyerbeers Verheiratung und durch seine häufigen Reisen nach Berlin bis zum Jahre 1830, in dem sie noch vor Ausbruch der Julirevolution bei der Verwaltung der Grofsen Oper eingereicht wurde, aber erst am 21. November 1831 nach endlosen, mühevollen Vorbereitungen mit seltenem Erfolg in Scene ging.

Scribe und Meyerbeer werden die Sage sowohl in der Fassung des Volksbuches wie in derjenigen der Histoire gekannt haben; aber nach der rationalistischen, phantastischen Auffassung der fertigen Oper zu schliefsen, lag ihnen die Histoire sicher näher. Indes bildet die alte Sage nur den Ausgangspunkt für die fast ganz neue, selbständige Operndichtung mit einer Menge anderweitig entlehnter oder ad hoc erfundener Motive. Nur die stellenweise sehr frivole Darstellungsart (Nonnenscene, Robert im Schlafzimmer Isabellas) erinnert an die Histoire. Der Hauptkern der Sage, der dogmatische Gegensatz zwischen dem trotzigen, gottabgewandten und dem späteren gottergebenen Helden, vermochte Scribe und Meyerbeer nicht zu fesseln. Noch ferner lag ihnen, auf Roberts Charakterwandlung das Hauptgewicht zu legen. Man hat daraus beiden Verfassern, wie ich glaube, übertrieben scharfe Vorwürfe gemacht. Denn eine derartige, zugleich dichterisch und musikalisch verwendbare und bedeutende Behandlung würde auf das Musikdrama Wagners geführt haben; man hatte sich aber eben erst aus den Fesseln der alten Arienoper befreit und befand sich noch in den Anfängen der historischen Oper, aus der sich erst später die Schöpfungen Richard Wagners entwickeln konnten. Auch hätte eine derartige Forderung eine viel tiefere Gemütsveranlagung, eine ursprünglichere Kraft verlangt, als beide besafsen; so geistreich und hochgebildet sie auch waren, es fehlte ihnen an der „pia anima", welche der kirchliche Stoff erforderte. Hätten sie die Sage unter stärkerer Hervorhebung des Geschichtlichen im wesentlichen unverändert gelassen, so wäre im günstigsten Fall eine historische Oper zustande gekommen, in der der Robert der ersten Akte und der Robert der letzten Akte grundverschiedene Naturen dargestellt hätten, für welche die

musikalischen Ausdrucksmittel sehr schwierig gewesen wären. Es mufste eine durchgreifende Änderung vorgenommen werden.

Die Naturen des Dichters und des Komponisten zeigen eine merkwürdige, kongeniale Veranlagung, die beide auf das Antithetische hinwies. Denn gerade auf dem in Scene gesetzten Begriff der Antithese, auf dem romantischen Kontrast, beruht der Massenerfolg der Dichtung Scribes und der Musik Meyerbeers. Nicht minder bedeutungsvoll als die individuelle Anlage ist der litterarische Einflufs; denn beide standen im Bann der herrschenden Dichtkunst. Meyerbeer kannte seine heimischen Schriftsteller zu gut, um ihre Wirkung auf die Masse zu unterschätzen, und Scribe konnte sich der romantischen Kunstanschauung nicht entziehen, als er von der bisher gepflegten „opéra comique" zu der pomphafteren Form der „grande opéra", zum Operndrama überging.

Victor Hugos Vorrede zum „Cromwell", die Ästhetik der neuen Schule, enthält auch den Schlüssel für Scribes dramatische Dichtungen. Die Romane des älteren Dumas, die Nodiers (wie „Jean Sbogar" und „Smarra") und V. Hugos („Han d'Islande", „Bug-Jargal", das Drama „Hernani") verkündeten in jener Zeit den Romantismus in ausgeprägtester Form. Alle Regungen des menschlichen Herzens vom tiefsten Hafs bis zur glühendsten Liebe wurden in schreienden Gegensatz gestellt, Glück und Unglück, Armut und Reichtum, Schönheit und Häfslichkeit standen unvermittelt nebeneinander. Das Erhabene und Groteske wechselten fortwährend ab. Daraus ergab sich, dafs man nicht so sehr die folgerechte Entwicklung der Charaktere, sondern vielmehr die Situationen, die Ereignisse ins Auge fafste, in denen sich im wesentlichen abgeschlossene, typische Charaktere bewegen. Man schätzte nicht die Einfachheit der Situationen, sondern ihre Kompliziertheit und steigerte diese bis zur Unnatürlichkeit. Selbst das beste der romantischen Dramen, V. Hugos „Hernani", ist voller Unglaubwürdigkeiten. Die Dichtung der Romantik jener Zeit gleicht eben einem überfeinen, farbengesättigten Gewebe, das durch die Kühnheit, mit der die buntesten und seltsamsten Farben ineinander verwoben sind, eine krasse, in die Augen springende Wirkung auf den Beschauer ausübt.

Wo der kritische Beobachter zarte Übergänge erwartet, findet er nur unnatürliche und oft unvollständige Verbindungen.

Nach dieser Technik der Romantiker sowie mit Rücksicht auf die musikalische Verwendbarkeit schuf Scribe die Operndichtung, die denn auch alle Schwächen ihres Ursprungs aufweist. Diesem Text schmiegte sich Meyerbeers Musik durchaus adäquat an. Sie ist am treffendsten von W. H. Riehl mit den Worten gekennzeichnet worden: „Man könnte fast sagen, der ganze tragische Opernstil Aubers und Meyerbeers ist eine Mischung von Trinklied und Gebet, bacchantische und lamentable Klänge neben- und durcheinander.“

Der religiös-sittliche Grundgedanke der Robertsage wurde, wenn auch nicht in der überlieferten Form, so doch seinem allgemeinsten Inhalt nach, beibehalten. Lag in der Sage das böse und gute Prinzip sozusagen in der Brust des Helden selbst (das gute Prinzip aufserdem in den Vertretern der Kirche), so suchte man jetzt für jedes Prinzip einen besonderen Vertreter, um den Vorteil zweier musikalisch verschiedener Rollen zu haben. Es war nun ein feiner Gedanke, sei es Scribes, sei es Meyerbeers, das böse Prinzip in dem Vater Roberts, aber nicht in Hubert, sondern in dem wirklichen Vater, dem Dämon, und das gute Prinzip in einer unschuldigen, um das Wohl des Helden besorgten Frauengestalt zu verkörpern. So hatte man eine Bafs- und eine Sopranrolle. Das Hervortreten dieses Widerstreits wies auch dem Helden eine ganz andere Stelle an: er hatte zwischen beiden Prinzipien zu wählen, zu zweifeln, zu sterben oder zu leben; ja man konnte ihn durch das gute Prinzip erlösen, nachdem er dem schlechten gefolgt war. Dadurch rückte man den ganzen Stoff in die Sphäre der Theophilus- und Faustsagen und hatte den Vorzug, den Helden der moderneren Erlösungsidee gemäfs nach dem unvergleichlichen Muster von Faust und Gretchen, nicht durch eine unwürdige Bufse, wie in der Sage, sondern unter dem Einflufs einer reinen Frauenseele retten zu können. Die Idee zu dieser Umgestaltung der Sage war zwar nicht originell, aber in gewissem Sinne grandios.

B e r t r a m — so wurde der Vertreter des bösen Prinzips genannt — gehört als Dämon zu den gefallenen Engeln, deren

Herrscher, Satan, auch sein Herrscher ist, bei dessen in dem Dämonenchor geschildertem Nahen auch er vor Schrecken erbleicht:

Roi des anges déchus! mon souverain . . . je tremble!
Il est là! . . . qui m'attend . . . Oui, j'entends les éclats
De leur joie infernale . . . Ils se livrent ensemble,
Pour oublier leurs maux, à d'horribles ébats (III, 2).

Um dem Himmel zu trotzen, hat er mit einem irdischen Weib einen Sohn gezeugt. Die Gesetze der Hölle zwingen ihn, diesen Sohn der Hölle zuzuführen; er mufs wie Mephistopheles und der Teufel in der Theophiluslegende einen Pakt mit ihm abzuschliefsen versuchen. Ja, er ist an eine bestimmte Frist gebunden: wird diese nicht eingehalten, so ist ihm und der Hölle der Sohn unwiderruflich verloren. Um dieser aus dem Kirchenglauben des Mittelalters hervorgegangenen Auffassung vom Teufel einen modernen Anstrich zu geben, liefs man Bertram eine menschliche Neigung zu seinem Sohn fassen und ihn aus Vaterliebe der Hölle Trotz bieten. Daher sagt Bertram in einem Monolog von seinem Sohn:

Pour toi qui m'es si cher,
Pour toi, mon bien suprême,
J'ai bravé le ciel même,
Je braverais l'enfer!

De ma gloire éclipsée,
De ma splendeur passée,
Toi seul me consolais;
C'est par toi que j'aimais!

Die grofse Arie Bertrams im letzten Akt, in der er sich seinem Sohne zu erkennen giebt, kennzeichnet scharf den Gegensatz des aller menschlichen Regungen baren gefallenen Engels und des menschgewordenen, der alle Leiden und Freuden der Sterblichen mitfühlend geniefst:

Notre tourment à nous, c'est de vivre insensible,
De ne pouvoir aimer, de n'aimer jamais rien.
Tel est l'enfer. Eh bien! quand le souverain maître
Eut lancé dans l'abîme un ange révolté,
Dans mon cœur un instant le repentir vint naître;
Et ce Dieu dans sa bonté,
Dans sa vengeance peut-être,

Me permit d'aimer! Oui, depuis ce jour cruel,
Où par toi seul, Robert, mon cœur a pu connaître
Les craintes, le bonheur, les tourmens d'un mortel;
Et toi seul à présent es ma vie et mon être.

Dieser Konflikt in Bertram zwischen den Forderungen seiner dämonischen Natur und seiner menschlichen Vaterliebe scheint mir nicht so ganz unnatürlich zu sein, wie häufig behauptet wird. Das Sentimentale neben dem Satanischen darf uns nach der ganzen Richtung der Dichtung nicht überraschen; Meyerbeer bezeichnete gegen Schwab Bertram selbst als „zärtlichen Vater". Man beachte noch, einen wieviel gröfseren Anteil das Dämonische hier an der Handlung nimmt als in früheren Opern, wie im „Don Juan" und im „Freischütz", dessen Samiel schon eine Art Vorläufer Bertrams ist.

Das gute Prinzip wurde in Alice verkörpert. Inmitten der ausschliefslich ritterlich-höfischen Welt wählte man das normannische Landmädchen wiederum des Kontrastes wegen aus einer sozial viel tiefer stehenden Klasse. Sie und ihr standesgleicher Geliebter stellen wie die Fischertypen Masaniello und Fenella in Aubers „Stummen von Portici" die unteren Schichten der Bevölkerung dar, aber nicht wie dort im Kampf mit der höheren Klasse, sondern in friedlicher, fast patriarchalischer Vereinigung. Alice besitzt den Robert rettenden Talisman in dem Testament der Mutter Roberts, das den geheimnisvollen Ursprung des Helden indirekt eingesteht und ihn vor der Verführung durch den Vater zu retten sucht — sicher ein sehr bizarres, musikalisch unwirksames Motiv.

Zwischen Bertram und Alice steht Robert. Den höllischen Verlockungen des ersteren ausgesetzt und zurückgehalten von der gläubigen Hoffnung Alicens, wurde er zu einer modernen problematischen Natur, die selbst energielos zwischen den äufsersten Polen des Lebens hin und her schwankt. Dazu kommt, dafs er in seiner Liebe zur Prinzessin Isabella, einer ähnlich konventionellen Figur wie die Elvira in Aubers Oper, dem Don Juan-Typus sehr genähert wird. Dafs bei dieser vollkommenen Ummodelung des Charakters des Helden der nun unpassende Name „Robert der Teufel" mit Rücksicht auf die Sage beibehalten wurde, hat der Oper sehr geschadet, da er über die Absichten der Verfasser täuschen konnte.

Aus diesen Charakteren und Motiven wurde nun das Operndrama geschaffen, das seiner Hauptentwicklung nach nicht ganz so regellos ist, wie es gewöhnlich ausgegeben wird. Die Triebfedern der Handlung liegen 1) in den Hindernissen, welche sich der Liebe Roberts und Isabellas entgegenstellen und durch Bertrams Hilfe überwunden werden, 2) in dem Robert und Alice unbekannten und bis zuletzt aufgesparten Geheimnis, dafs Bertram Roberts Vater ist, und 3) in den Verführungsversuchen Bertrams (Scheinkampf, der mystische Zweig u. a.) und den Gegenmitteln Alicens. Der Schauplatz der Handlung wird ganz nach Italien, an den Hof des Herzogs von Sizilien in Palermo, verlegt, wohin sich der aus seiner Heimat verbannte Herzog der Normandie begeben hat. Mit ihm zugleich wird Bertram als Freund und Genosse eingeführt (beide bilden anfangs das in der altfranzösischen Dichtung und im späteren Ritterroman typische Paar des Helden mit seinem Begleiter, das auch in die Operndichtung übergegangen ist, und wobei der Begleiter häufig eine komische Person wird, wie Hüon und Scherasmin in Webers „Oberon"). Der erste, ziemlich lange Expositionsakt macht uns mit Roberts abenteuerlichem Treiben in Sizilien bekannt und dient hauptsächlich dazu, das aus der Normandie kommende Paar Alice und Raimbaut in die italienische Scenerie einzuführen. Die Bedeutung des Testaments, Roberts unglückliche Liebe zu Isabella, das Nebenmotiv von Alicens Liebe zu Raimbaut und anderes wird hier bereits angedeutet. Im zweiten, kurzen Akt wird Roberts und Isabellas Liebesverhältnis und Bertrams Verführungsversuch dargestellt. Der dritte Akt gehört vornehmlich Bertram; er erreicht seinen Höhepunkt, als Robert durch die Macht des Bösen und durch seine eigene Leidenschaft zu einem Verbrechen, dem Raub des grünen Zweiges, verleitet wird. Die beiden folgenden, wieder kürzeren Akte bringen die Lösung der Handlung. Indem Robert durch Zerbrechen des Zauberzweiges die Wirkung desselben aufhebt, thut er den ersten Schritt, der Macht Bertrams zu entrinnen. Die Rettung Roberts erfolgt durch das Versäumen der Bertram vorgeschriebenen Frist und durch Verlesung des Testaments.

Diese Anlage darf nach den gegebenen Voraussetzungen

nicht als gänzlich verfehlt angesehen werden. Aber es ist ohne weiteres klar, dafs die Lösung auf ganz äufserliche Art herbeigeführt wird. Betrachten wir nun die Ausführung im einzelnen.

I. Akt. Robert am Hof des sizilianischen Königs zu Palermo ist bereit, einem Turnier beizuwohnen. Ein Ecuyer, der in der deutschen Bearbeitung Alberti heifst, führt den auf einer Pilgerfahrt begriffenen normannischen Bauer Raimbaut herein. Aufgefordert, ein Lied zu singen, wählt er dazu die Ballade des aus seinem Lande vertriebenen Normannenherzogs Robert des Teufels, wodurch die Entdeckung des Helden selbst herbeigeführt wird. Das ist eine Abart des alten, viel variierten Motivs von der Wiedererkennung Getrennter durch Singen eines Liedes (Apolloniusroman, Aucassin und Nicolete u. s. w.). In Raimbauts Ballade „Jadis régnait en Normandie“ hat sich der letzte Rest der alten Sage geflüchtet. Sie erzählt von einem Normannenherzog, dessen Tochter Bertha nach Abweisung vieler Freier sich mit dem als Ritter verkappten Satan vermählt habe, aus welcher Ehe Robert, genannt der Teufel, entsprossen sei; dieser, ein Schrecken des ganzen Landes, töte die Männer im Turnier und verführe die Mädchen und Frauen. Robert zieht es vor, sich den Rittern als Helden der Ballade erkennen zu geben. Den verräterischen Unterthanen Raimbaut will er jedoch sofort hängen lassen, aber dieser bittet um Gnade, da seine Braut Alice mit einer Sendung an ihn betraut sei. Die Erwähnung der Braut reizt Roberts Lüsternheit und mäfsigt seinen Zorn. Die auftretende Alice mufs sich erst der Zudringlichkeit der Knappen erwehren, bis Robert in ihr seine Milchschwester erkennt („Le même lait nous a nourris tous deux“) — man mufs sich an die sentimentale Litteratur des vorigen Jahrhunderts, von der die Romantiker noch manches Stück beibehalten hatten, erinnern, um dieses für uns unbedingt geschmacklose Motiv einigermafsen verstehen zu können. Alice überbringt ihm die Nachricht vom Tode seiner Mutter und will ihm das Testament überreichen. In Form einer musikalisch geschätzten Romanze giebt sie die im französischen Text nicht unpoetischen Worte der sterbenden Mutter an den Sohn wieder, Alice solle ihm

inmitten seiner gefährlichen Umgebung ein guter Engel sein. Das Naturgemäfse wäre gewesen, dafs Robert das Pergament erregt aufgerissen hätte; aber da man noch einen grofsen Effekt für den letzten Akt damit plante, so mufs Robert sich der Lektüre des letzten Willens seiner Mutter unwürdig fühlen und Alice bitten, es für später aufzubewahren. Ihr vertraut er auch seine unglückliche Liebe zur Prinzessin Isabella an: er hätte sie entführen wollen, hätte ihren Vater beleidigt, sei im Kampf nur durch Bertram gerettet und nun vom Hofe verbannt worden. Alice will der Prinzessin einen aufklärenden Brief übermitteln und bittet als Entgelt, dafs Robert sie noch an demselben Tage bei den Felsen von Sainte-Irène mit Raimbaut trauen lasse. Beim ersten Anblick Bertrams erschrickt Alice wie Gretchen vor Mephistopheles. Sie erinnert sich eines Bildes in der Dorfkirche, das den Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan darstellt, dessen Züge sie in Bertram wiederzuerkennen glaubt. Einen Augenblick zweifelt auch Robert an Bertrams Freundschaft; aber dieser verleitet ihn zum Würfelspiel mit den sizilianischen Rittern. Robert singt dabei das berühmte „L'or est une chimère"; Schumann [1]) hat ein ähnliches Lied Zampas in der ein halbes Jahr vor dem „Robert" aufgeführten Oper Herolds „zehnmal weniger forciert und mehr originell" gefunden als Meyerbeers Lied. In blinder Spielwut verliert Robert alles Geld und Gut, selbst Rosse und Waffen; dem Kampflustigen nimmt Bertram auch das Schwert ab, um einen Kampf mit den Rittern zu verhindern. [2])

II. Akt. Im Thronsaal des Königs überreicht Alice der Prinzessin den Brief Roberts, der trotz seiner Verbannung noch immer ihr Abgott geblieben ist. Alice führt ihn heimlich

---

[1]) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 4. Aufl. 1891. I, 274.

[2]) Berlioz erzählt, dafs Meyerbeer bei der Komposition der Spielscene an Stelle des richtigen „nous les tenons!" nämlich Roberts Pferde und Waffen, die die Ritter Robert abgenommen haben, versehentlich „nous le tenons", nämlich Robert, geschrieben habe. Scribe habe den Fehler, der die Ritter gar als Beutelschneider kennzeichnet, zwar bemerkt, aber zur Steigerung des Effekts ruhig stehen lassen, wie er noch jetzt in allen Texten steht (Hector Berlioz, Ges. Schr. dtsch. v. Rich. Pohl 1864. II, 86. Das S. in „Robert der Teufel").

hinein, und Isabella stattet ihn wieder mit Waffen aus. In einem Turnier, dessen Preis ihre Hand ist, soll er sich als ihr Ritter und Liebhaber bewähren und den Nebenbuhler, den Prinzen von Granada, besiegen. Aber Bertram läſst Robert durch einen geisterhaften Waffenherold eine scheinbare Herausforderung zum Kampf mit dem Prinzen zugehen, um ihn fern vom Turnier in einen Wald zu locken. Ein in der deutschen Bearbeitung fortgelassener, kurzer Monolog Bertrams („Oui, va poursuivre une ombre vaine!") enthüllt den Zweck dieses Spukgebildes; Robert soll nämlich der Hand der Prinzessin verlustig gehen. Nachdem das Signal zum Turnier gegeben ist, erwartet Isabella vergebens den durch das Blendwerk getäuschten Robert, sie sieht voller Besorgnis nur den Fürsten von Granada zum Kampfplatz ziehen. Dieser und der Waffenherold sind stumme Rollen, und nur bei einem vollendeten Gestenspiel auf der Bühne kann der Zuschauer den Sinn der Handlung überhaupt verstehen. Der auſserordentliche Erfolg der Pantomime in Aubers „Stummen von Portici" reizte die Verfasser, hier und in der Nonnenscene Ähnliches zu versuchen.

III. Akt. Ort der Handlung ist die im ersten Akt bereits erwähnte öde Felsgegend von Sainte-Irène, Bertrams geheimnisvoller Aufenthaltsort, ähnlich der Wolfsschlucht Samiels. Bertram sucht in geschickter Steigerung erst Raimbaut, dann Alice und zuletzt Robert, den er schon im Würfelspiel und Turnier zu verderben trachtete, an sich zu locken. Der einfältige Raimbaut, der sich hier zur Eheschlieſsung mit Alice einfindet, läſst sich leicht durch Geld und falsche Vorspiegelungen zur ideellen Untreue an seiner Braut verführen. Allein gelassen, vernimmt Bertram die höllischen Gesänge der Dämonen, gedenkt wehmütig seines Sohnes und stürzt in den Höllenschlund. Voll banger Sorge erscheint Alice zum Stelldichein. Sie überläſst sich in zwei Couplets ihren Jugenderinnerungen: beim Abschied aus der Normandie hat ihr ein hundertjähriger Eremit prophezeit, daſs sie dereinst mit dem treusten Gatten vereint werde; Raimbaut schwur ihr einst ewige Liebe, aber vielleicht vergiſst er jetzt ihrer im Arm einer andern; sie erfleht den Segen unserer Lieben Frauen als Beschützerin

treuer Liebenden. Der wieder vernehmbare Dämonenchor, der gebieterisch Robert von Bertram zu fordern scheint, läfst sie bestürzt an ein Kreuz am Wege sinken. Verstört kommt Bertram aus der Höhle zurück, denn er hat das unwiderrufliche Gebot seines Herrn gehört: wenn Robert sich ihm nicht bis Mitternacht ergeben hat, so ist er auf ewig für ihn verloren. Diese erregt ausgestofsenen Worte hat Alice belauscht, aber sie leugnet es auf Bertrams mifstrauische Fragen. Doch bleibt er argwöhnisch und droht ihr, falls sie sein Geheimnis verrate, mit dem eigenen Tod, mit dem ihres Verlobten und ihrer Eltern. Beim Herannahen Roberts befiehlt er der willenlos an ihn gebannten Alice, sich zu entfernen. Sie will Robert, der in stummer Verzweiflung über sein verlorenes Liebesglück ankommt, warnen; aber Bertram heifst sie fliehen. Dem bekümmerten Robert schlägt er vor, sich desselben Mittels zu bedienen wie angeblich der Fürst von Granada, der Roberts Pläne zerstörte, nämlich der übernatürlichen Mächte, und er frägt ihn, ob er von dem Grabe der heiligen Rosalie (dies war auch der Name von Roberts Mutter) in einer alten Abtei den von dämonischen Wesen gehüteten immergrünen Zweig rauben wolle, der ihm Reichtum, Unsterblichkeit (und auch die Liebe der Prinzessin) verschaffen würde. Obwohl Robert darin das Verbrechen des Kirchenraubs erkennt, ist er doch zur Befriedigung seiner Leidenschaft dazu bereit, und Bertram triumphiert, denn das Verbrechen wird ihn ihm zuführen. Angesichts der Statue der heiligen Rosalie, die den grünen Zweig hält, beschwört Bertram die wegen ihres schamlosen Lebenswandels verdammten und ihm daher gehorchenden Nonnen des Klosters zu einem kurzen Scheinleben und gebietet ihnen, Robert durch Künste der Verführung zum Raub anzureizen. Die Nonnen entsteigen, in Leichentücher gehüllt, den Gräbern, werfen die Hülle ab und erscheinen als wilde Tänzerinnen. So locken sie Robert, der in der Statue die Züge seiner Mutter wiedererkennt, durch Trunk, Spiel und Liebe, bis er berauscht den Zweig ergreift und fortstürmt. Die Dämonen feiern ihren Sieg in dem Chor „Il est à nous“.

Über die Entstehung der Nonnenscene bringt H. Blaze de Bury, der Übersetzer von Goethes „Faust“, in seinem Buch

über Meyerbeer eine vielleicht glaubhafte Mitteilung, die uns einen Einblick in die Thätigkeit des Dichters und des Komponisten gestatten würde. Scribe hatte ursprünglich eine Scene in antikem Kostüm geplant, in der die den Netzen Vulkans entflohenen Nymphen mit goldenen Zweigen in der Hand erschienen. Meyerbeer aber wollte dem Charakter des Ganzen entsprechend den Schauplatz ins Mittelalter verlegen und schlug die Nonnenscene in der jetzigen Form vor. Die Idee zur Dekoration des Klosters stammt von Duponchel, dem späteren Nachfolger Vérons als Direktor der grofsen Oper. Letzterer schreibt jedoch in seinen „Mémoires d'un bourgeois de Paris" (III, 1856, S. 149) auch die Erfindung der Nonnenscene Duponchel zu.

IV. Akt. Am Tage der Vermählung Isabellas mit dem Fürsten von Granada dringt Robert vermittelst des wunderbaren Zweiges, allen unsichtbar, in das Schlafzimmer der Prinzessin. Der ganze Hofstaat sinkt in Betäubung (dem Zweig wird eine ähnliche Eigenschaft beigelegt wie dem Horn in Webers „Oberon" und der Zauberflöte in Mozarts Oper). Nur für Isabella löst Robert den Zauber, in seinen Armen erkennt sie ihn, der sie gleich entführen möchte; aber bereit, für die Widerstrebende eher zu sterben als zu leben, zerbricht er den Zweig. Damit ist dessen übernatürliche Kraft erloschen, der Hofstaat erwacht und umringt den frechen Eindringling, den nur Bertram vor den Schwertern der Ritter retten kann.

V. Akt. Nachdem Robert von dem Bruder Isabellas als dem Rächer ihrer Ehre im Kampf besiegt worden ist — wir erfahren das nur nachträglich aus dem Dialog mit Bertram —, flieht er in das schützende Asyl der Kirche von Palermo, wohin ihm Bertram nur mit Widerstreben folgt. Dieser wirft Robert vor, dafs er sich zu früh des mystischen Zweiges erledigt habe, und fordert für seine weitere Hilfe die Unterschrift unter einen Pakt. Aber Erinnerungen an seine Mutter, die so oft für ihn gebetet, halten ihn zurück, nahe Gesänge der Mönche ziehen ihn zu dem Göttlichen hin. Bertram nimmt zu dem äufsersten Mittel seine Zuflucht: er enthüllt ihm, dafs er sein Vater ist, und Robert überantwortet sich ihm willig. Da erscheint als deus ex ma-

china Alice, verkündet, dafs der Fürst von Granada plötzlich verschwunden sei und Isabella Robert erwarte, und während Bertram zur Unterzeichnung des Paktes mahnt, überreicht sie Robert das Testament der Mutter, das die dürftigen Worte enthält:

„Fuis les conseils audacieux
Du séducteur qui m'a perdue."

Robert schwankt zwischen Bertram und Alice, zwischen dem bösen und guten Prinzip. Da ist um Mitternacht Bertrams Zeit auf Erden abgelaufen. Er versinkt in die Erde, und Robert ist gerettet. Seine Vermählung mit Isabella beendet das Stück.

Die künstlerische Darstellung der Hauptmotive, wie sie sich aus der Umgestaltung der Sage ergeben hatten, ist ersichtlich weit hinter dem gesteckten Ziele zurückgeblieben. Die nach dem Grundsatz des Kontrastes gestalteten Charaktere treten in der Ausführung nicht mit der ihnen gebührenden Wucht und Bedeutung hervor. Es sind zu viele romantische Motive hinzugefügt, die alle auf die Spitze getrieben, oft wenig geschickt dargestellt und verknüpft werden, die teils dramatisch unwirksam, teils inhaltlich leer und abgeschmackt sind. Dieses Überwuchern der Nebenmotive verdirbt die guten Seiten der Anlage und hinterläfst den Eindruck gehäufter Unwahrscheinlichkeiten. Es fehlt durchgehends an der Tiefe der dichterischen Empfindung und damit an der Möglichkeit, lebenswahre Gestalten zu schaffen. Die Personen erhalten zwar alle ein gewisses charakteristisches Merkmal mit auf den Weg, aber sie bleiben Schemen, die die Hand ihres Schöpfers nach Belieben lenkt. Die Entwirrung des effektvoll geschürzten Knotens kann daher nur durch eine äufserliche, gewaltsame Lösung erfolgen. Die Sprache läfst uns kalt (obwohl sie im französischen Text nicht so schlecht ist, wie es die deutsche Übersetzung vermuten läfst). Der Verstand regelt eben alles, Situationen, Charaktere, Sprache. Was von der Dichtung gilt, gilt auch von der ebenso verstandesmäfsigen Musik; denn das gegenseitige Ineinanderarbeiten des Librettisten und des Komponisten ist kaum je einheitlicher gewesen als zwischen Scribe und Meyerbeer.

Die Oper hat eine bis dahin unerreichte Wirkung auf die Masse der Zuhörer geübt, sie hat sich von Paris schnell fast über die ganze civilisierte Welt verbreitet. Allein es fehlte ihr und überhaupt dem musikalischen Schaffen des Komponisten von vorne herein nicht an dem Widerspruch eines Teiles der Gebildeten, der Kritik und der bedeutendsten Tondichter. Beide, die anerkennende Masse der Bevölkerung und die tadelnde Minderheit der Kenner, haben in ihrer Art Recht gehabt. Die Masse, die sich willig dem Pariser Geschmack fügte, insofern sie instinktiv den Fortschritt Meyerbeers über die Arienoper herausfühlte und in dem Spiegel seiner Musik und seiner Ideen sich selber wieder erkannte. Die Bevölkerung jener unruhigen Zeit, die von einer Revolution zur andern überging, schien wirklich wie auf einem Vulkan zu leben, der jeden Augenblick auszubrechen drohte. Man schwankte stets zwischen den Extremen, zwischen toller Lebenslust und tiefer Trauer, und krankhafte Überreizung war die natürliche Folge. Und diese Stimmung war nie so prickelnd, so abwechselungsreich, so konsequent dargestellt wie in dieser Oper, hier fühlte man etwas Fleisch vom eignen Fleisch und Blut vom eignen Blut. Deshalb ist Heine, ein so feiner Beobachter der Zeit, ein entschiedener Lobredner Meyerbeers geworden. Aber gerade aus dem ungemein Zeitgemäfsen der Oper erklären sich ihre bedeutenden Schwächen, die ästhetischen Kritikern und originalen, emporstrebenden Komponisten nicht entgehen konnten. Diesen Gegensatz in der Auffassung, überschwengliche Erhebung auf der einen, schroffe Abweisung auf der andern Seite, hat Balzac in einer romanartigen Skizze trefflich gezeichnet. Später ist Meyerbeer in Richard Wagner der gröfste Gegner erstanden. Den scharfen Angriffen desselben stellte bald darauf Liszt eine geschichtlich richtigere Beurteilung gegenüber. Es ist lohnend, die betreffenden Schriften Balzacs, Heines, Wagners und Liszts, die zum Teil direkt vom „Robert“ ausgehen oder ihn wenigstens streifen, noch etwas näher zu betrachten.

Balzacs Studie „Gambara“ (Juni 1837),[1]) die er der

---

[1]) Balzac, Gambara, Oeuvres complètes, Bd. 15. Paris 1870. Seite 374—384.

philosophischen Abteilung seiner „Comédie humaine“ einreihte, ist überhaupt für die Kenntnis und Wertschätzung deutscher Musik in Frankreich von Bedeutung, da sie aufser auf Meyerbeer auch auf Mozart, Gluck und Beethoven Bezug nimmt. Die beiden Beurteilungsarten der Oper werden hier typisch dargestellt, der Kriticismus durch den Grafen Andrea, einen Mailänder Réfugié, der Enthusiasmus durch den Musikus Gambara, ein verkanntes, weil impotentes musikalisches Genie, das die Musik mit hinreifsender Leidenschaft in sich aufnimmt, aber sie nicht in Tönen, Noten und Harmonien wiederzugeben vermag, einen in Wirklichkeit mehr zum Dichterischen als zum Musikalischen beanlagten Menschen, der aber in beharrlicher Selbsttäuschung in letzterem das Feld seiner Begabung erblickt. Nach Andrea ist schon das Textbuch des „Robert le Diable“, das die Librettos Vesaris und Schikaneders an Absurdität weit hinter sich läfst, gleichsam ein Alpdruck, der auf den Zuhörer lastet, ohne in ihm eine starke Empfindung hervorzurufen. Zwar wird der Gegensatz des in Alice und Bertram verkörperten guten und bösen Prinzips sowie der stete Wechsel sanfter, anschmiegender und düsterer, rauher Melodien, der daraus folgt, als glücklich anerkannt. Aber da die infernalischen Melodien mit ihren peinlichen, schliefslich ermüdenden Dissonanzen die himmlischen überwiegen, so bleibt unser Herz im Grunde kalt. Der Komponist wünschte nur einen barocken Effekt zu erzielen, ohne sich sehr um die Wahrheit der Sache und die musikalische Einheit zu kümmern. In der Oper steckt viel musikalische Gelehrsamkeit, worunter die Inspiration und Naivität der Musik notwendig leidet. Die musikalische Quellenfrage wird richtig angeschnitten, wenn die Oper als mühsame Arbeit eines feinen Kopfes hingestellt wird, „qui a trié sa musique dans des milliers de motifs des opéras tombés ou oubliés, pour se les approprier en les étendant, les modifiant ou les concentrant“. Nach Gambara hingegen hat gerade der dämonische Charakter der Oper am nachhaltigsten auf die Menge gewirkt. Er stellt sie sogar neben den allerdings noch vollkommneren „Don Juan“ Mozarts: „Robert le Diable représente des idées, Don Juan excite des sensations“. Von einem Stand-

punkt aus, der nur Hingabe an die Musik ohne Kritik kennt, betrachtet er die einzelnen Scenen, besonders nach der musikalischen Seite. Wenn auch Balzacs persönlicher Standpunkt der des Grafen Andrea ist, so verdient doch Gambaras Darstellung ein gewisses kulturhistorisches Interesse, weil sie der Auffassung der Zeitgenossen entspricht. Von dieser könnte man sagen, was Gambara von dem Chor der sizilianischen Ritter sagt: Voilà bien l'espèce de joie qui saisit les hommes, quand ils dansent sur un abîme, ils se donnent eux-mêmes le vertige."

Ähnlich äufsert sich Heine in der „Lutetia" (IX. Brief über die französische Bühne 1837), wenn er in der Unbeständigkeit Roberts ein treues Abbild des sittlichen Schwankens jener Zeit nach 1830 sieht, die sich qualvoll zwischen Tugend und Laster bewegte und sich in Bestrebungen und Hindernissen aufrieb. Im übrigen sieht er die Schwingen des Meyerbeerschen Genius in dieser Oper noch durch zu ängstliche Rücksichtnahme auf den Geschmack der Menge gebunden. Erst in den „Hugenotten" erscheint ihm der Komponist auf der Höhe seines schöpferischen Könnens. Ganz anderer Art ist das Urteil Mendelssohn-Bartholdys,[1] der den „Robert" 1831 in Paris hörte. Von seinem eignen Künstlernaturell aus bezeichnet er die Oper als kalt und herzlos, die Nonnenscene und Roberts Erscheinen im Schlafzimmer Isabellas als unsittlich.

Die historisch-romantische Oper, deren Hauptvertreter Meyerbeer ist, bildet das notwendige Bindeglied zu dem Musikdrama Richard Wagners. Der Schöpfer des letzteren wurde der siegreiche Zerstörer der rein geschichtlichen Oper und damit naturgemäfs der schärfste Gegner Meyerbeers. Doch fiel noch der „Rienzi" in die auch durch Meyerbeer vertretene Kunstrichtung, wenn sich gleich Wagners ureigenes Ich bereits mächtig ankündete. Noch später schwebte ihm bei der ersten Beschäftigung mit der Tannhäusersage die Manfredgestalt als Vorwurf einer geschichtlichen Oper vor, und weiter tauchte gleichzeitig mit dem mythischen Siegfriedstoff der geschichtliche

[1]) Briefe aus den Jahren 1837—1847 von Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig 1870. S. 222, 234 Briefe an seinen Vater und an Immermann vom 19. Dezember 1831 und 11. Januar 1832.

Friedrich Barbarossa auf.[1]) Aber Wagner gelang es, das historische Gewand, hinter dem nach seiner Meinung der wahre, der natürliche Mensch verborgen war, abzustreifen und den ursprünglichen Menschen im Mythus, im germanischen Mythus, zu erkennen und so seine musikdramatischen Hauptwerke in steter Begleitung theoretischer Auseinandersetzungen zu schaffen. Auf der Höhe seiner künstlerischen Thätigkeit nach Abfassung des „Tannhäuser" und „Lohengrin", aber noch nicht auf dem Gipfel allgemeinerer Anerkennung, die er erstreben mufste, richtete er die scharfen Pfeile seines Angriffs (1851) gegen Meyerbeer, dessen Opern noch die Bühnen beherrschten.[2]) Es war nicht blofs der Angriff des überlegenen, kritischen Ästhetikers, es war auch der Angriff des vorwärts drängenden Genies gegen das schwächere Talent. Das Eklektische der Musik Meyerbeers bestimmt er schon genauer als Balzac. Meyerbeer war zuerst von der Rossinischen Melodie ausgegangen, die mit der Sprache und dem Inhalt des Textes jeden Zusammenhang verloren hatte; dann folgte er Aubers neuem Stil in der „Stummen von Portici" mit den entliehenen Nationalweisen und der angeblichen „historischen Musik"; in Paris entnahm er dem „französisch aufgegriffenen Weber" und dem „verberliozten Beethoven" neue Elemente, um aus allen den „Robert le Diable" entstehen zu lassen. Meyerbeer folgte stets jeder neuen Richtung in der Musik, ohne ihr je vorauszueilen — er glich dem Star hinter dem Pfluge, der aus den ausgewühlten Ackerfurchen Regenwürmer aufpickt. Scribe und Auber hatten in der „Stummen von Portici" noch getrennte Arbeitsgebiete, und die Dichtung der Oper war noch erträglich ausgefallen. Aber beim „Robert" und den folgenden Opern übte Meyerbeer einen solchen verwirrenden Einflufs auf Scribe aus, dafs der feine geschickte Dramatiker bombastisch-barocke Texte lieferte: Scribe mufste selbst erst verdreht gemacht werden, ehe er einen „Robert den Teufel" zu

---

[1]) Richard Wagner, Ges. Schriften und Dichtungen. Leipzig 1871/80. Bd. IV, 333 und 379.

[2]) In „Oper und Drama" 1851 (Ges. Schriften und Dichtungen III, 362), noch schärfer in dem Aufsatz über das „Judentum in der Musik" 1850 (ebenda V, 103 und 112).

Tage förderte. In dem gelieferten bunten Wirrwarr der Scenen herrschte nun Meyerbeer mit allen Mitteln seiner musikalischen Vorratskammer nach dem Grundsatz des Charakteristisch-Fremdartigen, des Effektvollen, und dieser Effekthascherei sagt Wagner mit Recht die bittersten Worte.

Bald nach Wagners Angriff schrieb Liszt seinen Aufsatz über Scribes und Meyerbeers „Robert" (1854).[1] Er betonte, dafs das Streben beider auf Schöpfung scenisch und musikalisch wirksamer „dramatischer Situationen" gerichtet war, während zur Zeit Metastasios und Rossinis der in Arien, Duetten und Finalen wiedergegebene Gefühlsausdruck die Grundlage der Oper war. An Ansätzen zu solchen Situationen fehlte es nicht, so der Höllenrachen und der ganze Verlauf des „Don Juan", die in die Luft gesprengte Flotte im „Cortez", der Ambofs- und Hammer-Chor aus „Alcidor", der flammende Vesuv und die lärmenden Auftritte in der „Stummen", der Volksaufstand und die glühenden Alpen im „Wilhelm Tell", die Schrecken der Wolfsschlucht im „Freischütz", der mondsüchtig-blutdürstige Vampyr. In derartigen forcierten Situationen, die zugleich einen unentbehrlichen Bestandteil einer weit ausgesponnenen Handlung bildeten, war Scribe Meister. Überhaupt wurde der Kreis der für die Oper verwendbaren Stoffe erweitert, Dichter und Komponist auf ein gleichmäfsiges Zusammenarbeiten hingewiesen. Auch manche Auswüchse der Romantik, an denen wir jetzt Anstofs nehmen, verteidigt Liszt nachdrücklich. Es dachte niemand daran, sagt er, den Satan Scribes absurd zu finden; man sah in dieser Reproduktion der Legende nur eine der mannigfachen Formen für den ewigen Streit zwischen Ahriman und Ormuzd. Er rechtfertigt selbst die Nonnenscene: kommen uns auch jetzt die lasciven höllischen Nonnen beinahe nur abstofsend vor, das damalige Publikum war, wenn sie nach der düsteren Beschwörung des Höllenfürsten erschienen, tief von ihnen ergriffen. Doch gesteht Liszt zu, dafs bei dem Streben nach Situationen der Entwicklung der Charaktere zu wenig Beachtung geschenkt sei, wenn auch nicht so durchgehends, wie es gewöhnlich gerügt wird; namentlich sei in Alice ein wirk-

[1] Liszt, Gesammelte Schriften. Leipzig. Bd. III (1881). S. 48 fg.

licher Charakter geschaffen worden. Der Stil des „Robert“ konnte nicht mehr gesteigert werden, die späteren Opern von Scribe und Meyerbeer zeigen keine belangreiche Weiterentwicklung. Erst Wagner vermochte es, im „Lohengrin“ aus den Situationen Charaktere hervorgehen zu lassen.

Mit Liszts Aufsatz ist die geschichtliche Auffassung des „Robert“ begründet, aber von der späteren Kritik meistens nicht genügend beachtet worden. Diese ist teils in eine überscharfe, ausschliefslich ästhetische Verurteilung verfallen, die allerdings durch Meyerbeers spätere, noch anspruchsvollere Opern gereizt wurde, teils hat sie sich, was freilich ungleich schlimmer ist, eine widerliche Lobhudelei zu Schulden kommen lassen.

Der von Wagner angedeutete Gegensatz zwischen Scribes feinen Lustspielen und seinen bombastischen Operntexten im Dienste Meyerbeers ist sicher zu Ungunsten der letzteren vorhanden, aber thatsächlich nicht so grofs, wie es anfangs scheint. Wir sind wohl noch geneigt, Scribes sogenannte historische Charaktergemälde wie „Le verre d'eau“ und „Bertrand et Raton“ ihres theatralischen Erfolgs wegen zu überschätzen. Im Grunde sind sie genau nach derselben Methode gearbeitet wie der „Robert“. Das Geschichtliche wird in ihnen mit derselben Willkür behandelt wie hier das Sagenhafte, aber nach dem Grundsatz des Kontrasts und Effekts geschickt verwertet, die Charaktere sind gleichfalls Marionetten in der Hand des die Verwicklung leitenden Dichters. Trotzdem gefällt uns an den geschichtlichen oder zeitgenössischen Lustspielen ein gewisses leichtes rednerisches Pathos, an den Vaudevilles etwas volkstümlicher gallischer Witz. Bei den Operntexten aber, wo es ein weit gröfseres Mafs von dichterischer Darstellungskunst zu zeigen galt, versagte Scribes begrenzte Begabung; sein Talent in der Verknüpfung der Scenen verleugnete er auch hier nicht ganz. Dafs Meyerbeer ihn bei der Herstellung des Textes beeinflufst hat, ist zwar nicht unwahrscheinlich, entzieht sich aber bei den mangelnden näheren Angaben über das Zusammenarbeiten beider einer abschliefsenden Beurteilung.

An der grofsen Oper in Paris wurde der „Robert“ etwa innerhalb eines halben Jahrhunderts (bis 1888) 718 mal gegeben, eine Zahl, die nur von den 821 mal aufgeführten „Hugenotten“ übertroffen wird.[1]) In Deutschland erfolgte die erste Aufführung 1832 in Berlin, Hamburg und Weimar, 1833 in Hannover, Frankfurt a. M., Braunschweig, Leipzig, Wien, Karlsruhe, Bremen, 1834 in Dresden, Stuttgart, München, Kassel, Brünn, 1835 in Prag, Darmstadt und Mannheim, 1838 in Schwerin i. M., ferner 1840 in Gotha und Koburg und 1842 in Dessau (nach Wittmanns Angaben). In England wurde die Oper zuerst unvollständig als „The Demon, or the mystic branch“ im Drury Lane am 20. Februar 1832, im Covent-Garden einen Tag später als „The Fiend-Father, or Robert of Normandy“ aufgeführt; das Drury Lane-Theatre nahm die Oper als „Robert the Devil“ am 1. März 1845 wieder auf (nach Groves Dictionary). Auch in den andern Ländern Europas und in Amerika verbreitete sich die Oper.[2])

Dafs an ihrem Erfolg bei der grofsen Masse des Publikums die vielgescholtene Nonnenscene einen gewissen Anteil hatte, sah Scribe ein und verfafste im Jahre 1845 eine das Vorleben der Nonnen behandelnde komische Oper in drei Akten „Les nonnes de Robert le Diable“. Er übergab dem Strafsburger Komponisten J. G. Kastner den Text zur Bearbeitung. Dieser stellte unter teilweiser Benutzung seiner früheren Opern die Partitur her, verzichtete jedoch auf eine Veröffentlichung, da, von widrigen Umständen abgesehen, die Thätigkeit auf dem Gebiet der Oper nicht seiner Eigenart entsprach, wie der Mifserfolg seiner „Maschera“ gezeigt hatte. Das Manuskript der Oper enthält zwei Ouverturen und 14 Musiknummern. Die Personen sind: die Waise Gizela, der Fürst von Palermo, ein Herr vom Hofe Gueraldi, der Banditen-

[1]) Robert Schumann, Gesammelte Werke, ed. Gustav Jansens II, 506 Anm., wo die Angaben der Brüsseler „Gazette“ vom Jahre 1889 entnommen sind.

[2]) Die musikalischen Handbücher citieren noch eine italienische Oper „Roberto di Normandia“, von Cordiali und Denina (1864 in Turin aufgeführt), die ich nicht erlangen konnte.

führer Marciano, der Page Zanetto, die Sopranrollen Fatmé, Zayda, Lina und der sizilianische Hirt Pepito.[1])

Die erste deutsche Übersetzung des „Robert" aus dem Französischen rührt von dem Dresdener Journalisten Theodor Hell[2]) (Pseudonym für Karl Gottfried Theodor Winkler) her. Sie ist zwar herzlich schlecht, aber von den späteren Überarbeitern auch nicht wesentlich verbessert worden. Nach den jetzt gebräuchlichen Variationen hat Wittmann den Text zuletzt herausgegeben. Als Probe diene der Dämonenchor im dritten Akt:

Noirs démons, fantômes,	Dämone, Phantome,
Oublions les cieux;	Den Himmel verlacht!
Des sombres royaumes	Im düsteren Dome
Célébrons les jeux.	Durchschwelget die Nacht!
Gloire au maître qui nous guide,	Ruhm dem Meister, der uns leitet.
A la danse qu'il préside!	In dem Tanz voraus uns schreitet!

Eine romantische Dichtung zu parodieren, ist stets eine dankbare Aufgabe gewesen. Liegt doch in diesen verwegenen Situationen, in denen sich die merkwürdigsten Geschöpfe Himmels und der Erden herumtummeln, das Komische dicht neben dem Erhabenen. Meyerbeers Oper ist diesem Schicksale nicht entgangen. Drei parodistische Behandlungen des „Robert" sind mir bekannt geworden.

Die wichtigste ist die schon 1833 in Wien aufgeführte dreiaktige Parodie „Robert der Teuxel" von Johann Nestroy,[3]) dem bekannten Wiener Possendichter, der vorher „Zampa" und später „Martha" und „Lohengrin" in ähnlicher Art per-

---

[1]) Herm. Ludwig, Biographie J. G. Kastners. Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1886, II, 313.

[2]) Theodor Hell. Robert der Teufel, Oper in 5 Akten. Nach Scribe und Delavigne (Musik von Meyerbeer), Dresden 1832; derselbe. Arien und Gesänge aus „Robert der Teufel", Oper in 5 Aufzügen u. s. w., Schwerin 1838. — Neuere Textbücher bei Mode (Berlin) No. 2, bei Lucas (Elberfeld) No. 19, bei Künast (Wien), bei Breitkopf & Härtel (Leipzig) und in Reclams Univ.-Bibl. No. 3596 von C. Fr. Wittmann. Den französischen Text der Oper citiere ich nach einer Ausgabe Paris, N. Tresse, 1850, den deutschen nach Wittmann.

[3]) J. Nestroy, Gesammelte Werke, Bd. XI (Stuttgart 1891) No. 47. vgl. M. Neckers biographische Skizze über Nestroy Bd. XII, 141.

siflierte.[1]) Es ist nicht die Satire eines überlegenen, schöpferischen Geistes, sondern die Ausnutzung eines bekannt gewordenen Stoffes für die niedere possenhafte Wirkung, allerdings mit einigen satirischen Scherzen. Es ist nicht blofs Parodie, sondern auch Posse in der von Nestroy beliebten Form, indem die durch die Parodie gegebenen Scenen selbständig erweitert werden; daher es den Nebentitel „parodierende Zauberposse“ mit Recht trägt. Manches ist recht fade, doch zeigt sich im einzelnen viel Witz und gute Situationskomik. Das Burleske und Satirische wurde dadurch leicht erreicht, dafs die Gestalten der Oper aus dem ritterlich-höfischen Kreise in bürgerliche, spezifisch wienerische Verhältnisse übertragen und alle romantisch-heroischen Motive in die platteste Alltäglichkeit umgesetzt wurden. Robert ist ein verlebter Lebemann, bald verschroben sentimental, bald frech-lüstern. Bertram, eine Rolle, die Nestroy selbst zu spielen pflegte, wird etwa in der Art des Mephistopheles im Puppenspiel gezeichnet. Er hat „Hörndel“, schrickt bei jeder Erwähnung des Himmels und bei jedem Fluch zusammen, macht allerhand Clownstreiche (Beinstellen, Stuhlramponieren u. dgl.). Er hat eine „unterirdische Anstellung“ bei einem Zauberer, einen roten Rock für die Hölle, einen schwarzen für die Oberwelt, woraus sich nach einem älteren Lustspielmotiv ein mehrmaliger Kleiderwechsel ergiebt. Mit seinem „von Pech durchschwefelten, Flammenbosheit brütenden“ Herzen sucht er Robert zu verführen, ebenso die schlagfertige Bäuerin „Liserl“, die Alice der Oper, und ihren Bräutigam „Reimboderl“, einen einfältigen, eifersüchtigen, leichtsinnigen Pantoffelhelden. Bertram ist natürlich der geprellte Teufel; selbst Liserl läfst ihn als „elenden Bonmotisten und verleumderischen Calumniator“ gehörig abblitzen. Inhaltlich folgt die Posse der Oper Zug für Zug, anfangs ausführlich, zuletzt sehr kürzend. Politische und litterarische Anspielungen fehlen bezeichnenderweise fast ganz; häufiger

---

[1]) „Robert der Teuxel“ wird von Wittmann (a. a. O.) und von Riemann (Opernhandbuch) einem gewissen Adolf Müller ohne Nennung Nestroys zugeschrieben. Dieser könnte, die wahrscheinliche Identität der Werke vorausgesetzt, der Komponist der Posse gewesen sein. Ein Adolf Müller, geb. 1802 in Ungarn, war zeitweilig Kapellmeister in Wien.

sind Anspielungen auf Wiener Lokalverhältnisse, wie denn fast zwei Dutzend Namen von Strafsen und Vorörtern Wiens vorkommen. Die Sprache ist reich an wienerischen Dialektworten; auch finden sich zahlreiche, meistens französische, zuweilen komisch verhunzte Fremdwörter.[1])

An Stelle des Ritterchors eröffnet das Weinlied einer heiteren Schützengesellschaft die Handlung. Reimboderl singt als verkleideter Harfenist ein Lied, das uns den verlotterten Robert den „Teuxel" als Sohn einer schönen Wittib Frau Regerl und eines unbekannten Zauberers vorführt. Robert will den Sänger wie in der Oper aufknüpfen lassen, doch dieser entpuppt sich als Bedienter des Herrn von Goldfisch und überbringt die Nachricht, dafs Robert die Tochter desselben, Isabellerl (die Prinzessin der Oper), wegen seines Umgangs mit dem verdächtigen Bertram nicht zur Frau erhalten werde, eine höchst ungeschickte Verbindung zwischen den Robert- und Isabellascenen. Die Milchbrüderschaft zwischen Robert und Liserl forderte zur schärfsten Satire heraus; aber Nestroy kommt über einige sentimental-komische Wendungen nicht hinaus. So spricht Robert von „seiner Leidenschaft für die Milch im Alter von dreizehn Stunden", und später beschwört ihn Liserl bei „jener unvergefslichen Milch, die beide getrunken", Bertram zu entsagen. Ein von Liserl überbrachter Brief von Roberts Mutter bleibt ungelesen wie das Testament in der Oper, ohne dafs der Versuch einer stärkeren Satire gemacht wird. Als Nachahmung der Würfelspielscene wird sehr flott geschildert, wie Robert beim Kegelschieben seine Barschaft, Rock und Uhr verliert und schliefslich vom Wirt gepfändet wird, indes Bertram das Lied vom Gold, das nur Chimäre sei, schadenfroh variiert. Der zweite Akt der Parodie stellt die Scene am Hofe Isabellas als einen Kaffeeklatsch bei Fräulein Goldfisch dar. Dann folgen aus dem dritten Akt der Oper

[1]) Hier eine kleine Liste der bemerkenswertesten Wörter: touchieren, diskurieren (diskutieren), loschieren, reprimandieren, herumscharmieren, unscheniert, das ist mir nicht arriviert (= begegnet), das schagriniert sie (zu chagrin), à place sein; Amuren (= amours), Effronterie, Sottisen, Poltron, Degout, Kommodität, Pasletan (= Passe le temps), Lostamente di voce; honett, deliciös und vieles andere.

einige umgestellte Scenen: Bertram nähert sich mit seinen Verführungsversuchen zuerst Liserl (= Oper III, 3, 4), dann Robert (Oper III, 5, 6) und endlich Reimboderl (Oper III, 1), worauf Bertram von den Dämonen in die Hölle gerufen wird, so dafs die Hölle „mit Furientanz und griechischem Feuer" als Schlufsbild erscheint. Wie im Original Bertram Alice droht, ihren Geliebten, ihren Vater und ihre ganze Familie sterben zu lassen, wenn sie Bertrams Geheimnis verrät, so will auch in der Parodie in einem sehr wirksamen Auftritt Bertram den „Ähndel", die „Ahndel" und die „Godel" Liserls umbringen. Der dritte Akt bietet zunächst ein auch im Puppenspiel häufiges Motiv: Reimboderl ahmt in Bertrams rotem Rock die Allüren des Teufels ergötzlich nach. Daran schliefst sich die Verspottung des Motivs vom geraubten Cypressenzweig. Robert soll aus einem Weinkeller zu Gumpoldskirchen die goldene Pipe eines von einer Katze bewachten Zauberfasses stehlen. Bei seinem Eintritt läfst Bertram die Weingeister in Gestalt verführerisch gekleideter Kellnerinnen erscheinen; die Oberkellnerin Lenerl, die Helena der Oper, verleitet Robert durch Überredung, einen Ohnmachtsanfall und ein Busserl zum Diebstahl. Die Lösung der Verwicklung wird sehr überhastet, der verlesene Brief der Mutter Roberts ist sehr abgeschmackt. Gegen Bertrams Vaterschaft wird ein etwas schärferer Pfeil losgelassen, wenn Nestroy Bertram reden läfst: „Denn wenn ich auch ein Teufel bin, so bin ich doch zugleich zärtlicher Vater; das ist zwar gegen allen gesunden Menschenverstand, aber man tragt's jetzt so". Witzig ist am Schlufs die Verspottung des Kampfs des guten und bösen Prinzips: Liserl zieht Robert an einem Rockärmel zur Tugend, Bertram am andern zum Laster, bis beide nur die Rockschöfse in der Hand halten.

Einzelne der eingelegten Couplets sind recht witzig und sangbar und auch kulturgeschichtlich nicht wertlos, so Liserls Lied von den Stutzern und das Duett Bertrams und des bei seiner Geldgier gepackten Reimboderls, das zuletzt in die Melodie der Oper „Ha, welche Grofsmut" übergeht. Am besten ist Bertrams Couplet (III, 5), das pessimistisch überall in der Welt Betrug sieht, weshalb es heutzutage — das ist

der Kehrreim — ein elendes Brot sei, ein böser Geist zu sein.

Die Parodie hatte trotz der anfänglich lauen Aufnahme in Wien grofsen Erfolg, der natürlich nur so lange dauern konnte, als die parodierte Oper auch im einzelnen bekannt war.

Weit weniger interessant als Nestroys Posse sind die beiden andern, kleineren Parodien, die sich der Form des französischen „monologue" bedienen, d. i. einer Soloscene in Prosa, meistens mit eingelegten Liedern oder Refrains. Beides sind aktweise Inhaltsangaben der Oper in parodistischer Darstellung. Der Berliner Couplet- und Schwankdichter Robert Linderer[1]) verfafste eine burleske Soloscene „Pietsch in: Robert der Teufel" — Pietsch ist eine komische Figur der älteren Berliner Posse. Der Zusatz „nach Lavassor" deutet auf eine fremde Vorlage; Linderer kommt wahrscheinlich nur die Umarbeitung für Berliner Verhältnisse zu. Eigentümlich ist dieser Scene der Berliner Dialekt und der Berliner Wortwitz, freilich oft der schlimmsten Art. Bemerkenswert sind einige zeitgenössische Anspielungen, so auf die Tänzerin Marie Taglioni, den Kapellmeister Engel und auf zwei konservativ-reaktionäre Männer aus der Umgebung Friedrich Wilhelms IV., den Generaladjutanten Leopold von Gerlach, Mitarbeiter der damals gegründeten „Kreuzzeitung", und den Staatsrechtslehrer Friedrich Julius Stahl. Die Stelle lautet: „Die Bühne (Nonnenscene) stellt ein altes Kloster vor aus den Zeiten der Kreuzritter, aber nicht die aus die Dessauer Strafse, sondern aus die Zeit, wo die Rüstungen noch von Stahl — aber ohne Gerlach waren." Danach wäre die Parodie in der Zeit bald nach 1848 entstanden. Aus der jüngsten Zeit (1891) stammt eine parodistische Soloscene von Heinrich Freiheim.[2]) Das Komische liegt hier in der Mischung der Schriftsprache mit ganz specifisch wienerischen Dialektworten und Anspielungen.

---

[1]) Robert Linderer. Pietsch in: Robert der Teufel. Burleske Soloscene mit Gesang in Ed. Blochs Dilettantenbühne No. 19 (ohne Jahr) und in der Sammlung „Komische Soloscenen". Bd. I.

[2]) Heinr. Freiheim. Teufel der Robert! Parodistische Soloscene mit Gesang, in der Sammlung „Wiener Humor" von C. A. Friese, Wien 1891. No. 12 und 13.

Aufser einigen Musikstücken aus der Meyerbeerschen Oper werden Wiener Volkslieder und Melodien aus dem „Bettelstudenten", „Zigeunerbaron" und „Don Cesar" geschickt verwandt. Ein guter Komiker würde wohl mit dem Vortrage Erfolg erzielen können, wenn die Zuhörer das Mundartliche verstehen und über die Oper einigermafsen unterrichtet sind. Die Berliner Parodie wirkt beim Lesen schon etwas sehr altmodisch, zuweilen platt, im Gegensatz zu dieser modernen, flott geschriebenen Scene.

Die parodistische Behandlung der Oper ist vielleicht Veranlassung gewesen, dafs Robert und Bertram in mehreren in Deutschland und Frankreich bekannten Possen den Namen für zwei lustige Vagabunden abgegeben haben.[1])

---

[1]) Hierher gehört ein Ballet von Hoguet, das von J. Gyurian bearbeitet und von Mathias Strebinger neu komponiert wurde (s. Robert und Bertrand, Breitkopf & Härtels Textbibliothek, No. 244). Ferner sind zu erwähnen: Robert und Bertram, Posse mit Gesang von O. Mylius; Robert und Bertram oder die lustigen Vagabunden, Schwank von Nobody; Robert und Bertram, Pantomisches Ballet von H. Schmidt; am bekanntesten ist Gustav Räders Robert und Bertram oder die lustigen Vagabonden, Posse mit Gesängen und Tänzen in 4 Abteilungen (3. Aufl. 1862). Vgl. Pantomimen, Schattenspiele etc. von E. Sédouard I, 19, Robert und Bertram.

VI.

Victor von Strauſs.

Nachdem die Robertsage in der Opernform eine so weitgehende Umgestaltung erfahren hatte, daſs der ursprüngliche Kern kaum wiederzuerkennen war, wurde sie durch das Epos von Victor von Strauſs (1854) [1]) der alten Form wieder zugeführt. War die Oper mit neuen, romantischen Motiven vollgestopft, die nur in recht künstlicher Weise dem Reis der alten Sage aufgepfropft werden konnten, so wurden hier dem Geist der Sage angemessene Einschiebsel hinzugefügt. Hatte man sich dort das Lüsterne in der Art der Histoire nicht entgehen lassen, so wurde es hier streng gemieden. War in der Oper das Religiös-Sittliche bis auf den Gegensatz des Guten und Bösen zusammengeschrumpft, so wurde es hier in vollem Umfang, ja fast in dogmatischer Form, erneuert. Der Dichter legte seine konservativ-pietistische Lebens- und Weltanschauung in die Dichtung, die er schon auf dem Titel als „eine christliche Sage in zwölf Gesängen" bezeichnete, und die er mit einem Stich nach Raphaels Erzengel Michael versah. Über die Aufnahme seiner dem Zeitgeist so wenig entsprechenden Dichtung täuschte er sich wohl selbst nicht, wenn er in der Widmung an den Freiherrn von Prokesch-Osten sagt:

„Auf meine Töne lauscht sie [die Welt] schon nicht länger;
Wer fragt nach Gudrun? nach Polyxena?
Wer wird nach euch in meinen Klängen fragen,
Wenn ihr nur dient, das Kreuz emporzutragen?"

---

[1]) Victor von Strauſs, Robert der Teufel. Heidelberg 1854 (neue Titelauflage 1870).

Zu Grunde gelegt hat der Dichter die Fassung des Volksbuchs, der er, wo er nicht eigene Erweiterungen vorbringt, mit grofser Treue folgt, gelegentlich in Reden mit denselben Worten. Als Form wählte er die Ottaverime, deren das umfangreiche Werk 1136 zählt. Häufige moralische Betrachtungen und zu lang ausgesponnene Reden geben der Dichtung, die innerer Gefühlswärme und idealer Begeisterung nicht entbehrt, eine ermüdende Breite. Die Geburts- und Jugendgeschichte Roberts erfahren wir mit allen Einzelheiten aus einer Rede Huberts an die Ritter in 36 Stanzen, Robert schildert sein freies Räuberleben in 10 Stanzen und hält später seinen Genossen eine Bufspredigt von 11 Ottaven.

Da es nicht nötig ist, die Sage im einzelnen noch einmal zu verfolgen, so genüge eine Darstellung der neuen Motive und ihrer Verbindung mit den überlieferten. Den Eingang bildet eine Variation der üblichen Anrufung der Muse mit Angabe des Grundgedankens der Dichtung:

„O Sage, leih' mir deine Zaubertöne,
Zu melden, was du selbst mir hast gegeben,
Und lafs die alte Zeit in alter Schöne,
In alter Kraft auf meinen Worten schweben;
Zeig' uns den wildesten der Heldensöhne,
Robert den Teufel und sein Sündenleben
Und seinen Gang auf herber Bufse Pfaden
Vom Fluch der Hölle zu des Himmels Gnaden."

Der erste Gesang „Der Eltern und des Landes Unglück" führt die Versammlung der normannischen Ritterschaft mit den Klagen über Roberts wildes Gebaren vor. Neu ist im einzelnen, dafs Robert bei der Waffenwacht vor dem Ritterschlage den Kelch vom Altar entwendet und mit Meth füllt. Der alte Graf Herbert sieht in Roberts Greuelthaten eine Geifsel Gottes für den gottabgekehrten, weltlichen Sinn des Landes, Hubert will nach dem Ausspruch eines Heiligen die Ausgeburt des Bösen in dem eignen Sohn erkennen. Corbiron und Biron fordern, dafs Robert vor der Versammlung zur Rechenschaft gezogen werde, und werden mit der Ausführung der Botschaft an ihn beauftragt. Beide, zu stolz, Reisige mitzunehmen (2. Gesang „Der Botschaft Ausgang"), werden in der Nähe einer kleinen Kirche, in der Roberts Genossen nach

Zerstörung des Dorfes einen Schmaus abhalten, leicht umzingelt und entwaffnet — die Scenerie erinnert etwas an den Schauplatz der „Stillen Gemeinde“ in den Gedichten von Eichendorff und Chamisso. Robert empfängt sie, in schwarzer Rüstung inmitten der zechenden Gefährten auf dem Altar sitzend, und läfst sie blenden, nachdem sie ihren Auftrag in trotzigem Tone vorgebracht haben. Ein trotz seines Unglücks gottergebener Bettler führt die Ritter zu einem Klausner, dessen Predigt ihren Eintritt ins Kloster veranlafst. Als Robert von zwei Räubern erfährt, dafs ein Herold in jeder Stadt unter Tompetenstöfsen seine Ächtung verkündet, schwört er auf den Trümmern der zerstörten Kirche bei allen Geistern der Hölle dem Vater furchtbare Rache (3. Gesang). Da erscheint unter Blitz und Donner ein graues Männlein (eine bekannte Darstellung des Teufels), spornt die Räuber zu wilder Kampfeswut an und verschwindet wieder in den Flammen, aus der sich zwei Raben erheben, Roberts Haupt umflatternd. Diese werden die unheilverkündenden Führer des wilden Zuges, der, Robert voran, wie Wodans Heer die Bretagne sengend und mordend durchzieht. Das bereits angedeutete Motiv vom Kampf zwischen Vater und Sohn wird im vierten Gesang, dem besten und selbständigsten, was die dichterische Conception betrifft, geschildert. Nachdem Radulf von Honfleur Robert nochmals als Schrecken des ganzen Landes geschildert hat, wird trotz der Abmahnung des Seneschalls Adhemar ein Kriegszug gegen ihn beschlossen, dem sich viele fremde Ritter, so Guy und Guystyl von der Tafelrunde des Königs Artus, Sigemar von Niederland, Hildebert von Burgund, der Franke Einhard, Pontan von Rom und der weifse Ritter von unbekannter Herkunft anschliefsen. Auf die Kunde von dem Heereszuge hält Robert eine Ansprache an seine Genossen. Während der alte Herzog auf einem Bauerngut in Fieberträumen daniederliegt, in Furcht, sein Sohn werde noch an ihm zum Vatermörder werden, eilt der treue Adhemar in des Herzogs Rüstung und auf seinem Rofs in die Schlacht, um den Mut des Heeres zu heben. Im Kampf eilt Robert mit übernatürlicher Kraft von Sieg zu Sieg, er tötet Malger von Evreux und viele der erwähnten Ritter. Nur der weifse Ritter

hält sich noch dem Kampfe fern, auch als Adhemar ihn ermahnt, dessen Scheinwürde er allwissend durchschaut. Da glaubt Robert in Adhemar seinen Vater zu erspähen, bricht sich zu ihm Bahn und schmettert ihn mit wuchtigem Keulenhieb zu Boden, worauf das Heer eiligst die Flucht ergreift. Während Robert nun nach dem vermeintlichen Blutsmord unruhig vor sich hinbrütet, berennt ihn der weifse Ritter und wirft ihn zu Boden. Vergebens sucht Robert den Unverletzlichen zu verwunden, der sich als Gralsritter aus der Burg Montsalvaz zu erkennen giebt, beauftragt, Robert zu besiegen, aber nicht zu töten. Im fortgesetzten Zweikampf wird Robert thatsächlich verwundet, aber der weifse Ritter stillt selbst die Wunde mit dem Balsam des heiligen Grals. Robert ist zerknirscht, dafs er zum erstenmal und noch dazu von einem Vertreter Christi überwunden ist — dies ist der Beginn seiner inneren Umwandlung. Das Hauptmotiv vom Kampf zwischen Vater und Sohn wird also durch das Gralsrittermotiv[1]) und das — sagen wir — Frobenmotiv erweitert. Im nächsten Gesang „Gottesmahnungen" kann es sich der Dichter nicht versagen, in breiter Ausführlichkeit zu schildern, wie nach diesen glücklichen Ereignissen allgemeine Bufse und kirchlicher Sinn wieder in alle Herzen der Bretagner einzieht. Dann aber folgt im Gegensatz zu dem vorigen kampfreichen Abschnitt ein lieblich-heiteres Gegenbild, das zugleich die Exposition für die späteren Ereignisse in Rom bildet und in gewissem Sinn den Beaten- und Berthascenen bei Holtei und Raupach entspricht. Die naive, echt weibliche Frauenseele, deren Einflufs sich Robert nicht entziehen kann, erscheint hier in Aweline, der Tochter des römischen Kaisers Konstantin. Dieser hat nach dem Tode seiner Gemahlin, einer Tochter des Königs Artus, seine einzige zehnjährige Tochter Aweline nach England gesandt, um dem Herrscher der Tafelrunde die Enkelin vorzustellen. Da aber auf der Rückkehr das Schiff bei Cal-

[1]) Der weifse Ritter verkündet auch das heilskräftige Evangelium des Grals, den der Dichter in der Fassung des „Joseph von Arimathia" von Robert von Borron als den Kelch darstellt, den Christus beim ersten Abendmahl benutzte, und in den Joseph von Arimathia bei der Kreuzabnahme Christi Blut auffing.

vados Felsen gestrandet ist, mufs der Landweg durch die gefährliche Bretagne gewählt werden. Auf die Kunde von dieser Durchreise beschliefsen Roberts Genossen den Raub der Prinzessin; während einer Rast erfolgt der Überfall, und mitten im Getümmel erblickt Robert Aweline, wie sie auf einer Aue knieend Blumen pflückt und ihm hilflos und ängstlich das Kreuz wie einen Schild entgegenhält. Besiegt von der Gewalt weiblicher Unschuld, läfst er das Schwert sinken und befiehlt den Rückzug; aber so sehr hat Aweline der Schreck gerührt, dafs sie stumm wird, und einem Trauerzug gleich zieht die Gesandtschaft nach Rom. Auch die folgende Niedermetzelung der Eremiten dient dazu, Robert in seinem Glauben an die Macht des Dämons, dem er sich ergeben, zu erschüttern; er tötet die höllischen, ihn umschwebenden Raben. So vielfach vorbereitet erscheint Roberts „Bekehrung“ (6. Gesang) nicht so unvermittelt wie im Volksbuch; er ist schon ein Halbbekehrter, als er von seiner Mutter seine diabolische Abkunft erfährt. Mathildens Unfruchtbarkeit wird wieder als göttliche Strafe für ihre äufserliche Frömmigkeit, ihren Tugendstolz, ihre innere Überhebung gefafst. Roberts Entschlufs zur Romfahrt erntet den Spott seiner Genossen, besonders des kühnsten unter ihnen, Drogo, dessen Name sicher aus Raupachs Drama stammt. Die Niedermetzelung der Genossen ist das erste sogenannte „gute Werk“, das Robert vollbringt; doch bedarf er dazu schon des überirdischen Beistandes, denn ein Engel verbreitet Wahnsinn unter den Räubern, die sich gegenseitig anfallen. Auf der „Pilgerfahrt nach Rom“ (7. Gesang) mufs Robert eine Reihe von Standhaftigkeitsproben ablegen, wie solche schon in der Histoire vorkommen (so die frivole Geschichte von Silvio und Cécile), die aber von Straufs durch andere ersetzt worden sind. Robert befreit den auf der Jagd verirrten Frankenkönig aus den Klauen zweier Bären (vgl. das Löwenabenteuer bei Raupach), doch widersteht er den glänzenden Verlockungen des dankbaren Königs, am Kampf gegen die Sarazenen teilzunehmen. Auch das graue Männlein, das den ermatteten Pilger erquicken will, wird durch ein Kreuzeszeichen verscheucht. Den fast erkrankten Robert pflegt Bellarda, eine Königstochter in der Lombardei, auf ihrem Schlofs und

sucht ihn wie Venus zu bestricken; aber er entwindet sich, ein anderer Tannhäuser im Pilgerkleid, durch den Anblick eines Christusbildes gestählt, ihren Armen. Nach diesen Versuchungen gelangt er zum heiligen Vater und zum Eremiten, der wie bei Schwab in Montalto wohnt; alles andere wie im Volksbuche.

Der Gesang von der „Bufse" wiederholt Roberts Kampf um den Hundeknochen an der Tafel des Kaisers Konstantin. Während Robert sich auf seinem dürftigen Lager ausruht, erfährt er aus dem Gespräch der Diener von der seit einem Überfall in der Normandie stumm gewordenen Prinzessin. Er sieht sie zuerst auf dem Gang zur Messe; ihr Anblick erinnert ihn täglich an das ihr zugefügte Leid. So dauert die Bufse sieben Jahre. Mit dem nächsten Abschnitt setzt das Nebenbuhlermotiv ein. Die Werbung des Seneschalls Fulko — der Name stammt wohl auch aus Raupach — führt wie in den Dramen zu lebhaften Erörterungen zwischen ihm und dem Kaiser. Da er den Herrscher in frecher Weise mit den Worten verhöhnt:

„Wollt ihr durchaus nur Gleich mit Gleich verbinden,
Wird euch zuletzt der stumme Narr noch Recht;
Denn könnt ihr nicht auf fürstlich Blut mehr zählen,
So müsset ihr wohl Stumm mit Stumm vermählen —"

wird er auf seine Besitzungen in Kalabrien verbannt, wo er sich mit dem sarazenischen Kalifen Omar zu einem Angriff auf Rom verbindet. Mit zu grofser Ausführlichkeit werden im 10. und 11. Gesang die sämtlichen drei Kämpfe mit den Heiden und Roberts Hilfeleistung geschildert; neu sind die Einzelkämpfe mit Turlan, Sal und Ben-Karb. Die Lanzenstichprobe schlägt der Ritter Rufin vor. Ähnlich wie bei Raupach giebt sich der Seneschall als Retter Roms zu erkennen, indem er in der Versammlung offen das Visier niederschlägt und erklärt, dafs er sich zwar anfangs mit den Sarazenen verbunden hätte, dann aber reuevoll in der Verkleidung des weifsen Ritters seinem Vaterland gedient habe. Der letzte Gesang ist vollends ganz religiös gestaltet. Robert wendet sich nach seiner Entsühnung allein ohne Aweline seiner Heimat zu und kehrt erst auf dreimalige Weisung eines Engels

nach Rom zurück, wo die Vermählung, der Fulko in Mönchsverkleidung heimlich beiwohnt, stattfindet. Auf der Heimreise findet Robert Bellarda als — Nonne wieder. Fulko landet mit einem Heer in der Normandie, wird aber von Robert im Zweikampf besiegt (im Volksbuch erfolgt dieser Angriff auf Rom).

Diese stofflichen Erweiterungen verändern den Grundstock der Sage in keiner Weise, sondern fügen sich, mit einer gewissen Kongenialität erfunden, dem gegebenen Rahmen passend ein. Sie beziehen sich hauptsächlich auf den normannischen, von Uhland geschätzten Teil der Sage. Mit Glück hat Victor von Straufs versucht, Roberts Charakterwandlung glaubhafter erscheinen zu lassen, als es seine Vorgänger vermochten. Kamen diese über die Begründung des Volksbuches, die Verkündigung des Ursprungs, nicht hinaus, so verwendet er drei mächtige Motive: Besiegung im Kampf durch einen Vertreter des Grals, Einflufs einer reinen Frauenseele und Enthüllung übernatürlicher Abkunft.

Wenn auch das Epos vom Standpunkt der dichterischen Anlage Anerkennung verdient, und zwar eine gröfsere, als ihr meistens zu teil wird, so mufs doch betont werden, dafs die Ausführung bei weitem nicht mit dem Fluge der Phantasie Schritt hält. Es fehlt an Anschaulichkeit und Kraft der Darstellung sowie am Fortschritt der Handlung; dafür macht sich eine religiös-erbauliche Beredsamkeit geltend, die in breite Ausführlichkeit ausartet. Daher das lange Verweilen nicht blofs bei lehrhaften Erörterungen, die die strenge Rechtgläubigkeit des Verfassers fortgesetzt bekunden, sondern auch bei der Wiedergabe aller alten und neuen Motive. Die Sprache ist übertrieben einfach und schmucklos. Die Stanzen sind zwar flüssig, aber entbehren mit ihren gangbaren Reimen und vielen Flickversen des Schmelzes einer gewissen prunkhaften Form, die ihnen zukommt.

VII.

Prosadarstellungen.

Die früheste Prosadarstellung der Sage in deutscher Sprache, die noch etwas vor Meyerbeers Oper erschien, ist die von R. O. Spazier (Altenglische Sagen und Märchen nach alten Volksbüchern, herausgegeben von W. J. Thoms. Deutsch und mit Zusätzen, Braunschweig 1830, I, 1—172). Es ist eine Übersetzung des englischen Volksbuches von Wynkyn de Worde etwa aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, welches wiederum aus dem französischen Volksbuch hervorgegangen ist und von Thoms 1827 neu herausgegeben wurde. Die wichtigsten Prosabearbeitungen erschienen erst auf Grund der französischen Quelle, als Meyerbeers Oper ihren Triumphzug über Deutschlands Bühnen hielt und dadurch das Interesse an der ursprünglichen Sage wachgerufen wurde. Der künstlerische Wert sämtlicher Prosafassungen ist im Vergleich zu den poetischen naturgemäſs ein sehr geringer; denn es erforderte nicht viel Begabung, die französische Vorlage in deutscher Form wiederzugeben. Aber ihre Bedeutung liegt darin, daſs sie die Träger einer weiten Verbreitung des Stoffes bis in die untersten Schichten der Bevölkerung geworden sind. Die Häufigkeit und Billigkeit der Ausgaben und der einfach-schmucklose, leichtverständliche Stil waren der Massenverbreitung förderlich.

Ziemlich gleichzeitig unternahmen Gustav Schwab und Eduard von Bülow eine Prosabearbeitung. Jener veröffentlichte 1836 das „Buch der schönsten Geschichten und

Sagen für Alt und Jung wiedererzählt“, wo unsere Sage (I, No. 6) nach dem schon erwähnten Volksbuch (Limoges ohne Jahr) und mit Vergleichung der Übersetzung von Spazier erschien. Seit der 13. Auflage ist das oft aufgelegte Buch von G. L. Klee einer schonenden Durchsicht unterzogen worden und trägt jetzt den Titel „Fünfzehn deutsche Volksbücher für Jung und Alt wiedererzählt“. Nicht ohne Berechtigung hebt Schwab in der Einleitung hervor, dafs ein unverdorbener Geschmack nach den zahlreichen Überarbeitungen der alten Sagen durch die Kunstdichtung gerne zu der schlichten Form der Volksgeschichten zurückkehre. Genaue Wiedergabe des volkstümlichen Textes nach Inhalt und Form, jedoch ohne kritische Sichtung, mit Ausscheidung des Überflüssigen und Fortlassung sexueller Dinge war der Grundsatz der Überarbeitung, der man von diesem Standpunkt aus das Urteil nicht versagen kann, dafs sie gelungen sei.

Eduard von Bülow brachte unsere Sage im vierten Bande seines von Tieck eingeleiteten „Novellenbuches“ (Leipzig 1836, No. 10) und zwar nach einem französischen Volksbuch (Troyes 1715) mit vollständigem Text. Bibliographisch verzeichnet er die ältesten Drucke von 1496 und 1497, die Ausgabe der „Bibliothèque bleue“, die Moralité, das englische Volksbuch nach Thoms, Sir Gowther nach Utterson, sowie die Oper von „M. Beer“ und auch Schwabs Volksbuch. Bülow übersetzt, ohne überall den Worten des Originals treu zu bleiben, wo es der veraltete Stil nicht erlaubte; im ganzen ist der schlichte Volkston noch beibehalten.

Dann gab Adalbert Keller in den „Altfranzösischen Sagen“ (Tübingen II. Bd. 1840, No. 2) nach dem inzwischen erschienenen Versroman (ed. Trébutien 1837) eine Prosadarstellung. Diese stellt also die ältere Fassung mit asketischem Schlufs aus dem 13. Jahrhundert dar.

Zeitlich nicht ganz bestimmbar ist die ebenfalls im Volkston gehaltene Übersetzung von O. Marbach in dessen „Deutschen Volksbüchern“ (Leipzig ohne Jahr, No. 26. etwa vor 1842). Auch in den Reutlinger Volksbüchern ist der Robert erschienen; Breul verzeichnet einen Druck von 1844. Bei beiden letztgenannten Büchern fehlt über das etwaige fran-

zösische Original eine Angabe. Von allen erwähnten Prosabearbeitungen ist die Schwabs die verbreitetste geworden.[1])

Hieran schliefsen sich zwei nicht mehr als Volksbücher, sondern als Romane zu bezeichnende Bearbeitungen. In Leitomischl erschien 1865 „Robert, genannt der Teufel. Erzählung aus dem 8. Jahrhundert" (12°, 111 S.). Die Geschichte fufst auf Raupachs Drama. Die äufsere Form, urteilt Breul, ist so ungeschickt wie möglich, die gewählte Einkleidung später mehrfach aufser acht gelassen, einzelne Partien wörtlich, andere mit nur sehr geringen Änderungen übernommen, viele eigene unnötige Zusätze schwellen das Ganze unverhältnismäfsig auf, die naive und warmherzige Darstellung fehlt ganz. Ob der beim Verleger vergriffene Kolportageroman „Robert der Teufel oder das Gespenst einer Millionenstadt" von Ad. Söndermann (Dresden bei Ad. Wolf 1885, vgl. Ges. Verlagskatalog) zur Sage gehört, bleibe dahin gestellt.

---

[1]) Bibliographisch seien noch aus Engels Faustschriften zwei Darstellungen (unter No. 2435 und 2438) erwähnt: J. Collin de Plancy, Satanalien oder Legenden vom Teufel und seinen Dämonen etc. Nach dem Französischen von H. Haufs, Weimar 1856 (B. Fr. Vogt) S. 11—47 Robert der Teufel (vergriffen); Die deutschen Volksbücher in neuer Bearbeitung von Dr. Sperzius. III. Robert der Teufel. Neu-Ruppin (Oehmigke und Riemschneider) 1865 (vergriffen).

VIII.

Schlufs.

Wir haben im einzelnen gesehen, wie sich die Erneuerer des Robertstoffes das Ethische und Ästhetisehe desselben angeeignet haben. Schwab, Holtei und Raupach behielten als Protestanten die legendarischen Motive und die katholisch-kirchliche Auffassung ohne Bedenken bei, drängten sie aber in keiner Weise in den Vordergrund. Das Poetische fesselte sie wahrscheinlich mehr an den Stoff als die kirchliche Lehre von der Bufse. Nur Victor von Straufs, ebenfalls Protestant, machte die orthodoxe Moral zur Hauptsache. Dagegen arbeiteten Scribe und Meyerbeer die Sage so sehr um, dafs alles, was eine protestantisch-liberale Auffassung verletzen konnte, daraus entfernt wurde. Sie kamen zwar dadurch dem modernen Empfinden am nächsten, aber auf Kosten des Poetischen; denn sie zerstörten die alte Sage gänzlich und ersetzten sie durch nichts ihr Kongeniales. Die vier deutschen Dichter behandelten die Sage auch nach dem dichterischen Inhalt im ganzen treu der Überlieferung, Raupach noch am selbständigsten. Sie gossen den Stoff in bestimmte epische oder dramatische Kunstformen um und legten ihre nicht sehr stark ausgeprägte, hauptsächlich am Stil bemerkbare Individualität hinein. Im ganzen stellen Schwab und Holtei noch eine einfachere Form des romantischen Geistes dar, Raupach und namentlich Scribe-Meyerbeer schon eine fortgeschrittenere und geschraubtere. Victor von Straufs erscheint als Spätling. Allein keiner hat ein Werk von bedeutendem oder bleibendem Wert geschaffen. Das Interesse an der Sage ist mittelbar durch die Oper fast mehr gefördert worden als durch die weniger bekannten Epen

und Dramen. Überhaupt scheint, wie Wagners Musikdramen beweisen, in der neueren Zeit die Opernform den alten Sagenstoffen zu gröfserem Erfolge zu verhelfen als das dichterische Gewand allein.

Ob die Robertsage noch für die gegenwärtige Litteratur ein dankenswerter Stoff wäre, ist natürlich schwer zu sagen. Doch möchte man sie nicht für so ganz abgethan halten, da die Renaissance der mittelalterlichen Stoffwelt noch lange nicht abgeschlossen ist. Man könnte sich die Sage sehr wohl als duftiges Epyllion oder als Märchenoper à la Humperdinck denken. Den Opernerfolg eines dem „Robertmärchen“ in einigen Grundzügen immerhin ähnlichen Stoffes zeigt Siegfried Wagners „Bärenhäuter“, wo der mit dem Satan verbundene Hans Kraft in rufsiger Bärenhülle die Liebe der Bürgermeisterstochter gewinnt. Vielleicht wäre auch eine dramatische oder musikdramatische Behandlung nicht aussichtslos, wobei auf Roberts Charakterentwicklung das Schwergewicht zu legen wäre. Wir müfsten etwa zuerst die elementare Kraft eines Menschen sehen, der im Bewufstsein seiner Überlegenheit über Recht und Gesetz hinausgeht; dann müfste die Vernichtung dieses Herrgottsbewufstseins erfolgen, vielleicht mit Verwendung des Motivs vom übernatürlichen Ursprung des Helden oder mit Verwertung der von Victor von Straufs gegebenen Darstellung. Der Schlufs könnte auch mit dem Untergang des Helden tragisch ausklingen, wenn nicht gerade die Entsühnung besonders betont werden soll. Für die Ausführung im einzelnen bietet die Sage eine Fülle von wirksamen Motiven; nur wäre das Heil nicht in der Anhäufung vieler, sondern in der Auswahl weniger besonders dankbarer Motive zu suchen. Wie dem auch sei, in der Hand des schaffenden Künstlers sind die alten Sagen grofser Umwandlungen fähig.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

